المنظمة العربية للترجمة

جان - فرانسوا ماركيه

مرايا الهويّة

الأدب المسكون بالفلسفة

ترجمة:

أ. كميل داغر

بدعم من مؤسسة الفكر العربي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

مرايا الهويّة

الأدب المسكون بالفلسفة



المنظمة العربية للترجمة



جان-فرانسوا ماركيه

مرايا الهويّة

الأدب المسكون بالفلسفة

ترجمة: أ. كميل داغر

مراجعة: د. لطيف زيتوني

بدعم من مؤسسة الفكر العربي

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
ماركيه، جان ـ فرانسوا
مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة/ جان ـ فرانسوا ماركيه؛ ترجمة كميل داغر؛ مراجعة لطيف زيتوني.
462 ص. ـ (آداب وفنون)
ببليوغرافية: ص 447 - 454.
يشتمل على فهرس.
ISBN 9953-0-0478-1
1. الفلسفة في الأدب. 2. الأدب الأوروبي ـ تاريخ ونقد.
أ. العنوان. ب. داغر، كميل (مترجم). ج. زيتوني، لطيف (مراجع). د. السلسلة.
809.933



المنظمة العربية للترجمة
بناية شاتيلا، شارع ليون، ص. ب: 5996-113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot. org. lb - http://www. aot. org. lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «سادات تاور» شارع ليون ص.ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
تلفون: 869164 ـ 801582 ـ 801587
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 865548 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيلول (سبتمبر) 2005

المحتويـــات

القسم الثالث
مرآة الإلهي

تنبيهات

• هذا الكتاب منقول عن الأصل الفرنسي للأستاذ جان - فرانسوا ماركيه، بعنوان *Miroirs de l'identité: La Littérature hantée par la philosophie*، الصادر في فرنسا عن منشورات هرمان (Hermann) في العام 1996.

• في الحالات التي تم فيها تشديد الكلمات والجمل في النص الفرنسي، وضعنا هذه الكلمات والجمل بالحرف الأسود. أما في الحالات التي جرى فيها إبراز الكلمات بأحرف بداية lettres majuscules، فقد عمدنا إلى إبرازها، في العربية، بوضع خط تحتها.

• هذا وقد استعنا في تعريب المصطلحات الفلسفية بوجه خاص بمعجم الأستاذ عبدو الحلو *Le Vocabulaire philosophique*، الصادر في لبنان في العام 1994. فضلاً عن كل من معجم **المنهل** للدكتورين جبور عبد النور وسهيل إدريس، الصادر في بيروت عام 1977 عن داري الآداب والعلم للملايين؛ وعن *le Petit Larousse illustré*، الصادر في باريس عام 1983.

• كما أوردنا ثبتاً بالتعريفات وآخر بالمصطلحات في أواخر هذا

الكتاب، علماً بأننا أنزلنا في الهوامش شروحاً توضيحية للكثير من الكلمات، وأسماء الشخصيات وأسماء الكتَّاب، وما إلى ذلك، مصدَّرةً بإشارة هي نجمة سوداء صغيرة.

المترجم

استهلال المترجم

إن النقل بين اللغات عمليةٌ لا بد منها، ولاسيما في عصرنا هذا، حيث يزداد تحول كوكبنا الصغير، على رغم التناقضات بين الأمم والشعوب، إلى وطن عالمي، وحتى إلى ما بات يصطلح على تسميته «القرية الكونية»؛ وحيث يتكثف باستمرار هذا التلاقح بين الحضارات، لا بل بين العطاآت المختلفة للجماعات والأفراد من شتى البلدان، في شتى المجالات.

لكن عملية النقل، أو الترجمة هذه، هي عملية حافلة بالمشاكل والتعقيدات، وغالباً ما تترك شعوراً، ليس فقط لدى القارئ، بل حتى لدى الناقل بالذات، بعدم الرضى، وأكثر من ذلك، بنوع من «الخيانة» للنص الأساسي وروحه. فأنت لا تصطدم فقط، في سياق عملك، بما يسمّونه عبقرية اللغة التي تنقل منها، بل أيضاً بهذا الشيء بالغ الخصوصية والتميز الذي هو الأفكار الفعلية والمشاعر الأصلية لدى الكاتب الذي تنقل له، وبتعبير آخر تلك اللغة الخاصة به، والتي تميز كتابته من كتابات غيره في لغة قومه. وهو ما يجعل مسعاك على درجة لا يستهان بها من العقوق، إذا صحَّ التعبير، فيما أنت تنبري لإعادة صياغة نصه بلغة قومك، لكن أيضاً بلغتك الخاصة بك!

هذه الأفكار كانت تراودني باستمرار خلال تصدِّيَّ لتعريب **مرايا الهوية** للأستاذ جان ـ فرانسوا ماركيه، الذي لا بد أنه كان واعياً بعمق هذه المشكلة، حين تعامل في أحيان كثيرة ـ خلال غوصه، ضمن ما سماه، في العنوان الفرعي لكتابه، **الأدب المسكون بالفلسفة**، لدى كتّابٍ من أكثر من منبت لغوي ـ تعاملاً يسمح بتبرئته، على المستوى الشخصي، من التهمة التي أشرت إليها أعلاه. فقد جاءت استشهاداته بأدبهم حريصة، في أحيان كثيرة، على إيراد الأصل، وباللغة الأصلية التي جاء فيها ذلك الأدب. وقد سهَّل له ذلك أنه ليس في معرض ترجمة نصوصهم، بل دراستها وتحليلها. هذا مع العلم بأن ذلك كان يجعل الوضع أصعب بالنسبة إليَّ، في مسعاي الشخصي، المتعلق بنقل **مرايا الهوية** إلى العربية.

في كل حال، أنتهز الفرصة، خلال هذه المداخلة المقتضبة جداً، لأقدم جزيل شكري للأستاذ ماركيه لتفضُّله بالرد على أسئلة عدة وجهتها إليه خلال أداء مهمتي، لا تتعلق فقط بمعاني الاستشهادات من اللاتينية والألمانية، وأحياناً الفرنسية القديمة، بل أيضاً، وفي مرار عديدة، بما يقصده ببعض المصطلحات الخاصة الواردة في كتابته الشخصية.

هذا وأقدم شكري، أيضاً، للصديق، الشاعر والكاتب ذي اللغة المميّزة، أنطوان الدويهي، الذي ناقشت معه بعض التعابير الواردة في النص الأصلي للأستاذ ماركيه؛ كما استعنت به، بوجه خاص، للدخول إلى المعارج والمتاهات في أكثر من نصٍّ مبلبل للشاعر الفرنسي، ستيفان مالارميه.

على أمل أن أكون نجحت، بعد كل ذلك، في الاقتراب حقاً من المضمون الفعلي لـ **مرايا الهوية**، وبالتالي في الحد قدر

الإمكان مما وصفته بـ «خيانة النص الأصلي وروحه». وهو أمر ليس من السهولة بمكانٍ إخفاؤه، في حال وجوده، ولاسيما أن «المرايا» مبثوثة على امتداد العمل الذي يتم وضعه الآن في متناول القارئ العربي.

كميل داغر

ملاحظة

لقد كان الإنسان يبحث، منذ البدايات(*)، عن مرآة يمكن أن يجد فيها صورة هُويته المشتتة، وقد جُمِّعت وجرى فهمها أخيراً. وهو يعثر على غذاء بحثٍ كهذا في اللغة، وقبل كل شيء في شكلي هذه الأخيرة المميّزين، الفلسفة والأدب: الفلسفة الساعية لجمع كل شيء في مفهوم واحد، والأدب الساعي لجمع كل شيء في شكل وحيد. لكن كلاً من هاتين المحاولتين تبقى، في تجلياتها الأسمى، وقد تسلطت عليها الأخرى سراً، كما تسعى لتبيان ذلك، بخصوص الأدب، الدراسات المجموعة هنا.

وسوف يكون بالإمكان أن نجد نُسَخاً مختلفة عن هذه الصورة التلخيصية التي لا يتكثف فيها، بالنسبة للإنسان، ماهيتُه فقط، بل بصورة أعمَّ (أو أخصَّ؟) ما هو كائن. يمكن أن تكون هذه الصورة صورة **شيء** متناه في الصغر يلخص كل شيء ـ **أرضَ** الخيميائي (هذا الكاتب غير الإرادي، لكن المطلق)، **الذرَّة النطفية** لدى ديدرو أو هوغو. ويمكن أن تكون أيضاً صورة **فعل مقدس**، إما خيِّرٍ أو انتهاكي، أو عيدٍ طقسيٍّ ربما حاول فاغنر ومالارميه

(*) سوف نضع خطاً تحت الكلمات التي تبدأ، في أصلها الفرنسي، بحرف كبير (المترجم).

وبروست تدوين كتاب طقوسه، في حين يُبقي فيه غراك على الاستحواذ المفتونِ لانتهاك الحرمات. ويمكن أن تضعني هذه الصورة أخيراً في حضرة أحدهم، في حضرة ذاتيةٍ ساميةٍ هي في الوقت نفسه كل الذاتيات الأخرى، ويمكن القول عنها إذاً إنها إلهية: الإنسان ـ الإله لدى هولدرلن وكيركغارد، الغريبين جداً في الظاهر أحدهما عن الآخر، مَلاك ريلكه. وفي هذا النموذج الأخير من الأمثلة، لم يعد القارئ إزاء صورة، فضلاً عن ذلك، بل إزاء المرآة بالذات التي يجد نفسه يَمْثُل أمامها (وفيها) وحيث يلتقي قياس قدره وتعيين مهمته.

من بين هذه المرايا، كثيرةٌ هي التي باتت اليوم محطمة، وصورها مضمحلة، وأعيادها مطفأة. وهذا المصنَّف تحية متواضعة، لكن مفعمة بالحنين، إلى العوالم الصغيرة الدقيقة التي كانت قد حاولت بشريةٌ أكثر طموحاً أن تدرك لغزها فيها، وربما نجحت في ذلك.

مقدمة

ليس ثمة ما هو أقل تحديداً، وأكثر **تشتتاً** مما هي هوية كل واحد؛ ليس ثمة ما يصعب أن نحزره أكثر من وجهنا حين لا تكون موجودةً مرآةٌ تعكس صورته. إذا حاولت أن أتطلع في ذاتي، معرِّضاً نفسي للخطر، لا أعثر إلا على ليل، وضباب وهاوية ـ كما لو أن ضمير المتكلم المدفوع إلى أقصاه تحوَّل إلى عكسه في حيادية الغُفل أو انفجر (هكذا، في الحلم) إلى أقنعة كثيرة لا قوام لها. ففي الواقع، كي أتمكن من أن أقول أنا، ينبغي أن أكون تعرفت إلى نفسي، وأعجبت بها، واندهشت في هذه **المعجزة** الأولى والمطلقة التي هي الانعكاس المرآوي؛ وهذا ما أثبته جاك لاكان في إحدى محاضراته الأولى والأكثر شهرة[1]، لكن بإعطائه فقط النسخة «العلمية» لتجربةٍ قديمةٍ قِدمَ الفكر وربما لم تتم صياغتها بشكل أفضل مما في مقطع شهير من **الألسيبياد الأول** لأفلاطون:

سقراط. ـ **لو كان المبدأ [إعرف نفسك] يخاطب عيننا كما يخاطب إنساناً ويقول لها: «أَبصري نفسك»، كيف**

---

(1) *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, dans: Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), pp. 93-100.

نفسر عندئذ هذه النصيحة؟ ألا يكون ذلك بأن يتم النظر إلى شيء ترى العين فيه نفسها؟

ألسيبياد. ـ بالطبع.

سقراط. ـ لنبحث إذاً بين الأشياء عن ذلك الذي يجب أن ننظر إليه لنرى في الوقت نفسه هذا الشيء وأنفسنا.

ألسيبياد. ـ بديهي، يا سقراط، أن هذا مرآة أو شيء مماثل.

سقراط. ـ صحيح. وفي العين التي نرى بها، أليس ثمة أيضاً شيء من هذا النوع؟

ألسيبياد. ـ بالتأكيد.

سقراط. ـ حسناً، هل لاحظت أن وجه من يتطلع في عين شخص آخر يظهر في الجزء من العين الذي يواجهه كما في مرآة؟ هذا ما نسميه بؤبؤاً (Koré) لأنه يشبه صورة من يتطلع في داخل هذا البؤبؤ.

ألسيبياد. ـ صحيح.

سقراط. ـ إن عيناً، إذاً، تتطلع في عين أخرى وتحدق في أفضل ما فيها، في ما ترى بواسطته، يمكنها هكذا أن ترى نفسها هي بالذات. . . وإذا أرادت العين، إذاً، أن ترى نفسها، يجب أن تتطلع إلى عين أخرى وإلى ذلك المكان من العين الذي توجد فيه خاصّة العين، أي الرؤية؟

ألسيبياد. ـ تماماً.

سقراط. ـ وإذاً، يا عزيزي ألسيبياد، فالنفس أيضاً، إذا أرادت أن تتعرف إلى ذاتها، سيكون عليها أن تتطلع إلى نفس، أليس كذلك؟، وبوجه خاص إلى ذلك المكان من

النفس الذي توجد فيه خاصّةُ النفس، الحكمة (Sophia) أو أي موضوع آخر مشابه لها... إن هذا الجزء من النفس إنما يشبه الإلهي، وإذا تطلعنا إلى هذا الجزء ورأينا فيه كل ما ينطوي عليه من إلهي، الله والفكر، نكون عندئذ في أفضل حال من القدرة على معرفة ذاتنا.

ألسيبياد. ـ **ثمة الكثير مما يتعلق بالظاهر، يا سقراط**[2].

إن البؤبؤ (بؤبؤ، **Koré**، **شابّة**)، وبوجه أخص بؤبؤ الحبيب (ses «mirettes»، كما تقول العامية بطريقة جميلة)، يقدم إذاً المكان الذي يسعني أن أتملك فيه مرآوياً أثمن ما فيَّ وأولاً رؤيتي الخاصة بي، هذه النظرة المتفشية والزائغة، النقطة المضيئة الوحيدة في اللجة الداجية لهويتي المشتتة. لكن بالضبط، في عين الآخر، ينتظم الخواء والليل، يصبحان **كوزموساً**، عالَماً. إن وجهي بكامله هو الذي يتخذ شكلاً حول نظرته المنعكسة ويعود نحوي تاركاً إياي للمرة الأولى أدركه **ككل**. يكف الجسد عن أن يكون ما أفهمه مباشرة ـ تجاوُراً غير متماسك لأفعالٍ، ومتعٍ وآلامٍ جزئية بالدرجة عينها ـ ليبدو كنطاقٍ متحرك وصارم «شبيه بي ومع ذلك أكثر كمالاً مني»، وقد بات **متمجّداً** في المرآة الحية أو الجامدة التي تعكسه. لقد اقتُلعت أخيراً من جحيم الأعماق، أقلّه للوقت الذي تستغرقه نظرة؛ أنبثق، هناك، في سعادة سطحٍ متخففٍ من حمولته، بكارةٍ فاتنةٍ، ما وراء الألم والجرح، خالدةٍ كالموت بالذات. لكن، ولقد لوحظ ذلك، في النص الأفلاطوني، لا يتدخل هذا الانعكاس الفيزيائي الصرف والمتبادَل فضلاً عن ذلك إلا كاستعارةٍ لمرآةٍ أكثر تلغيزاً، مرآةِ الـ **Sophia** و الـ **theion** ـ الحكمة والإلهي ـ حيث تظهر النفس لذاتها في نفس أخرى وهذه الأخيرة

(2) Platon, *Premier Alcibiade*, traduction par Euthyphron Chambry (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), pp. 132-133.

في تلك، من دون أن يكون بالإمكان، مع ذلك، الكلام على تبادلٍ هنا بالمعنى عينه الوارد أعلاه؛ لأنه إذا كان جسمي هو الذي يتخذ شكلاً بدلاً من نظرتك، وجسمُكَ بدلاً من نظرتي، فإن إلهاً واحداً ووحيداً (الواحد بذاته) هو الذي نتعرَّف إليه أنتَ وأنا بصورة متبادلة، في مرايا نفوسنا، على أنه أنا ـ بالذات ـ في حين يجد كل فرد مستقل هويته في علاقته بمن هو الأوحد، بامتياز:

قال لهم براجاباتي عندئذ: «الشخص الذي يُرى في العين، إنما هو الأتمان [الذات Le Soi]، هكذا تكلم؛ هو الغبطة، الخلود، هو براهمان. ـ والشخص، الذي يُرى في الماء أو في مرآة، من تُراه يكون أيها السيد؟ ـ إنه ذلك بالذات الذي يتم اكتشافه في أعماق كل شيء»[3].

ما ألمحه في المرآة و/ أو العين، ليس إذاً هويتي فقط، بل هوية كل شيء، وهذه تظهر بشكل البراهمان، أي كما أَظْهَرَ ذلك ل. رونو[4]، بشكلِ الصيغة الملغَّزةِ، الأحجيةِ المقدسة حيث يَعْكُس الكلام، للمرة الأولى، إذ يصبح مطلقاً، سرَّه الخاص به. إن هذا المشروع الذي ربما يكون متجاوزاً الحد، هو ما سوف يستعيده بطريقة محروفةٍ مُحْترِفا الكلام هذان، الفيلسوفُ والشاعر (أو بصورة أعمَّ «المُعنى بالأدب»)؛ وسيرى كلٌّ منهما في اللغة العنصر المشترك الذي يمكن بلورته في مرآةٍ أو حجارةٍ كريمةٍ ينعكس فيها الكون. ولا شك في أن الفرق بين المسعَيَيْن يبقى كبيراً، لكنه ليس سوى ترجيع الفرق الملازم لهوية اللغة بالذات ـ ذلك الذي يُبيِّن **وجهها وقفاها**، الدال والمدلول. إن الشاعر إنما

---

(3) *Chandogya Upanisad*, traduction par E. Sénart (Paris: Société d'édition «les belles lettres», 1930), vol. VIII, 7,4.

(4) *Sur la notion de Brahman*, dans: Louis Renou, *L'Inde fondamentale* (Paris: Hermann, 1978), pp. 83-116, et J. Huizinga, *Jeu et sagesse*, dans: *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale*, traduit par Cécile Seresia (Paris: Gallimard, 1951), pp. 176-196.

يعمل على مستوى الدال، مُسْقِطاً، كما يقول ر. ياكوبسون، «مبدأ تعادُلِ محورِ انتقاء (الكلمات، أو بالأحرى هنا الأصوات) على محور تنسيقـ[ها]»[5]: إن بيت شعر هو بادئ ذي بدء «خطابٌ يكرِّر كلياً أو جزئياً البنية الصوتية ذاتها»[6]، خطابٌ في المرآة أو في الصدى، وهذه البنية الصوتية تجسّد في المادية الصوتية ما تقوله القصيدة وما هو أيضاً مرآة أو صدىً ـ استعارةٌ. إذ يرجع الكلام إلى نفسه، إذ يتسمَّك ويتكثَّف إيقاعياً، يستيقظ، وينغلق على ذاته ويقفل للوهلة عينها على الكلية المفتَّتة للعالم داخل سور القصيدة، في ما يسميه ريلكه **داخل البيت**، أو الـ **Innenraum**، حيث كل شيء معَدٌّ، على ما يبدو، لأن يُختصر وينمحق في ومضة استعارةٍ نهائية، استعارةٍ خارقةٍ لم يستطع أن يبلغها شيء، لكن تَوَدُّ كل قصيدة، مهما تكن متواضعة، أن تكون شيئاً يقاربها. إن الفيلسوف (محترِف تقعيد اللغة، إذا شئنا الاحتفاظ بمعجم ياكوبسون) يحاول هو أيضاً الشيء نفسه، لكن في هذه المرة على مستوى المدلول: ضمن هذا النَّسق يواصل عملَ المعادلة، أو التعادل، الذي قد يتيح له جمع كل شيء في وحدة **مفهوم** واحد ـ مفهوم يكون بالنسبة لذاته صدى ذاته والاختلاف عنها. كيف، من **L'hen diapheron eautô**[*] لدى هيراقليطس إلى «الشامل التوليفي» لدى كانط أو إلى الـ **Zwichen**[**] لدى هايدغر، كان مفهومٌ كهذا يُقصَدُ دائماً من جديد وهنا، أيضاً، يُخْطَأ بصورة مبيْنة. وهذا بَحْثٌ لا يمكن أن يكون وارداً القيام به ها هنا. تكفي الإشارة إلى أن الانغلاق النظامي أو الجامع المزعوم، الذي غالباً ما أُخذ على

---

(5) Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, dans: *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 220.

(6) انظر: ج. م. هوبكنز في: المصدر نفسه، ص 221.

(*) الواحد الذي يختلف عن ذاته (المترجم).

(**) الوسيط، ما هو بين (المترجم).

الفلاسفة، ليس غير صورةٍ، في مرتبةٍ أخرى، عن الانغلاق على الخارج الذي يعزوه كلٌّ واحدٍ للشعراء، لأننا نعرف عندئذٍ أنه شرطُ انفتاحٍ من الداخل حيث ينعكس كل شيء. وفي هذا الصدد، كان شاعرٌ بالضبط، هو فيكتور هوغو، هو مَنْ فهم وبرَّر بالشكل الأفضل ما يتفق من مسعى الفيلسوف مع مسعى الشاعر:

بواسطة مسمار عتيق وبفضل ضوءٍ نهاري شاحبٍ داخلٍ عبر مَنفذ، رسمَ سجينُ جيزور الغامض على جدار زنزانته مآدبَ، ومباريات، والعذراء مريم، والله الآب، وأشجاراً، ونجوماً. هنالك فلاسفة مقيَّدون بمنظومة، أسرى فكرةٍ لن يخرجوا منها أبداً، يتوصلون مع ذلك، في ضوء القليل من الحقيقة الذي لا يزال يصل إليهم، وبواسطة روحهم، مثلما سجين جيزور بواسطة مسماره، إلى أن يرسموا كل الطبيعة وكل البشرية على جدران هذه الفكرة.

بيد أنه، لأجل معرفة ذلك، ينبغي الدخول إلى باطن الفكرة التي عاشوا فيها، فإذا نُظر إلى منظومتهم من الخارج، تبدو سِجْن الروح؛ وإذا نُظر إليها من الداخل، تكون عالَماً[7].

* * *

ولكن إذا كان الشعر والفلسفة يسكنان هكذا في **وجه** الكلام **وقفاه**، يبدو أنه ممنوع عليهما أن يلتقيا، تماماً كما الأحياء والأموات، المقيمون بعضهم بالنسبة لبعض على جانبي الوجود المتعاكسين، وفقاً لحدسٍ آخر لدى ريلكه. ومع ذلك، يحصل أن يتمكن الحي من الشعور بأنه **مسكون** بالموت؛ كذلك الأمر، فإن كل شعر (والحق يقال، كلَّ أدب أصيل) يبقى مسكوناً بالفلسفة كما لو كان مسكوناً بشبح لا يمكن طرده (وتلك حال كل الأشباح) إلا بإرضائه. لأن لكليهما الهدف نفسه: أن يقدم (كل

(7) *Le Tas de pierres*, dans: Victor Hugo, *Oeuvres complètes* (Lausanne, 1968), tome XXIX, pp. 479-480.

منهما) للكون مرآة يمكن أن يرى نفسه فيها من جميع جوانبها فيما هو يراجع نفسه باختصار؛ لكن القصيدة (ككل عمل فني) هي **شيءٌ**، مرآةٌ حقيقية بالقدر نفسه (إذا لم يكن أكثر) لما تعكسه، في حين أن المفهوم الفلسفي ليس أكثر من **انعكاسٍ**، من ظِلٍّ على وشك الاضمحلال. كل شيء يتم كما لو كانت الفلسفة **الحلَّ السهل** للمشكلة التي يعانيها الكاتب، من جهته، بكل حدتها، عند ملامسة مادة لفظية تؤثِّر فيه، بلا ريب، لكنها تقاومه قبل كل شيء. يمكن فيلسوفاً عظيماً ألا يكون لديه شيء من الكاتب (وتلك هي بوجه خاص، حال أكبر مفكِّرَيْن في الغرب: أرسطو وكانط)؛ بالمقابل، فإن كل كاتب عظيم يحمل في ذاته فيلسوفاً مجهَضاً (لحسن الحظ)، وعموماً فيما هو يعرف ذلك تماماً.

والحال أن ما يظهر هكذا للكاتب كإغراء سوف يبدو، لقارئه، كفرصةٍ للوصول، دفعةً واحدةً، إلى مركز نتاجه(*) ـ هذا المركز حيث كان بقي الكاتبُ، لو لم يكن إلا فيلسوفاً، ولكن من حيث فضَّل أن يشعَّ بأن يحيد عنه في دائرة مؤلفاته المتعددة والمتشظية. إن إعادة رسم الفلسفة الصريحة الخاصة بمؤلِّف لا تنطوي عموماً إلا على أهمية محدودة (بما أن هذه الفلسفة ليست لديه أكثر من رأي بين آراءٍ أخرى ولا تتعلق إطلاقاً **بحقيقة** نصه)؛ والأمر يختلف بخصوص الفلسفة الضمنية، التي تشبه البؤرة المركزية الخيالية التي يتفرع انطلاقاً منها كل إنتاجه. إن هذا الفيلسوف المقتول لدى الكاتب هو الذي حاولنا أن نَرْقيه في كل من الدراسات التالية ـ وبالتأكيد ليس لإحيائه وإرسائه في مكان هذا الأخير، بل لجعله يشتغل بالمقلوب كبؤرة التقاء (خياليةٍ دائماً) يمكن النِّتاجَ، إذ يتلخَّص، أن يكتسب بفضلها نموذجاً

(*) سوف نعرِّب كلمة Oeuvre، وهي تعني الآثار الأدبية أو الفكرية أو الفنية، للأديب أو المفكر أو الفنان، بكلمة **نِتاج**، الشاملة (المترجم).

جديداً من المقروئية، مقروئيةً **كليةً** من حيث المبدأ، ولا يفوتها أن تكون كذلك إلا بسبب قصورنا. وبين المؤلفين الذين جرى تناولهم، سوف نجد من جمعوا نتاجاً فلسفياً إلى نتاج أدبي، وهو ما لا يسهِّل، بسبب ذلك، مهمة مفسِّر النصوص إلا في الظاهر. سوف نجد أيضاً موسيقياً (فاغنر)، ولكن لم ندرسه إلا بوصفه أيضاً كاتباً، ربما هو الوحيد الذي أمكنه أن يفرض على حداثتنا ميثولوجيا أصيلة ومتماسكة؛ وسوف نجد، أخيراً، شخصية غريبة ـ سورين كيركغارد ـ يتم الإصرار (على الرغم من إنكاراته) على تصنيفه بين الفلاسفة، ولم نستبْقِ منه إلا «الرواية» المقتضبة والكاملة *Coupable? Non coupable?*(*) أو، بصورة أدق أيضاً، الأمثال التي تقطّعها وحيث حاول كيركغارد أن يتأمل لغز قدره؛ أما الباقون جميعاً ـ هولدرلن، وهوغو، ومالارميه، وبروست، وريلكه، وغراك ـ فهم محض شعراء نثر و/ أو شعر موزون، لاحقين كلهم لـ «تكريس الكاتب» الذي **فرَّد** التعبير (نهائياً؟)، عند منعطف الرومانسية، وإنما صدفةُ التجاذبات والطلبات هي التي ألّفت، شيئاً فشيئاً، كوكبتهم المؤقتة (لكن التي سنرى أن لها مع ذلك صورة). وربما سنجد أنه أمرٌ أشد صعوبة أن نبرر وجود نصَّين، هنا، يتعلقان بالخيمياء. ينبغي أن نوضح إذاً أننا لم نتصور هذه الأخيرة لا كعلم (إشكالي) ولا، على طريقة يونغ وتلامذته، كطريقة (ليست أقل إشكالية) لتمارين روحية ـ بل كالبُقْيا الوحيدة، في الغرب، لهذا **الكلام الملغَّز** الذي قلنا أعلاه إنه يبدو يشكل، بالنسبة إلينا، الرحم المشتركة للفلسفة والشعر. وفي الواقع، لم يعرف أحد يوماً ما عساه كان المرجع (الخارجي؟ الداخلي؟) للأحجية الخيميائية، وكلُّ محاولةِ حلٍّ، في هذا المجال، لا يمكنها أن تبدو إلا اختزالية حتماً: إذاً لقد عمدنا بصورة مقصودة،

(*) مذنب؟ غير مذنب؟ (المترجم).

حين استعدنا هذا الأدب الساحر (الذي لم يتم استغلاله إلى الآن إلا قليلاً جداً)، إلى ترك الإشارات تهتز في الفراغ، وهو ما بدا لنا الوسيلة الوحيدة لجعلها تعمل كمرايا ملغزة للكل (وهو ما يعيدنا إلى التعريف الذي سبق ذكره لكلمة **براهمان**).

انطلاقاً من هنا، بدا لنا أن الأمثلة المتوقف عندها كانت تنتظم بشكل طبيعي كفايةً حول ثلاثة أبواب. هذه الصورة التلخيصية، التي لا يتكثف فيها فقط بالنسبة للإنسان ما يكونه، بل بصورة أعم (أو بصورة أخص؟) ما هو كائن، يمكن فعلاً أن تكون، بادئ ذي بدء، صورة **شيء**؛ ولكن لكي يعكس هذا الشيء الكل، سيكون عليه أن يحتل مكان المركز (البؤرة الخيالية التي أشرنا إليها قبل قليل)، مثل **الأرض** الخيميائية التي يعمل داخلها المزجَّجُ على شاكلة مرآةٍ تنطبع فيها، فيما هي تنجمع فيها، انثيالات(*) (influx) القمر والشمس ومجموعات النجوم. إن هذا «المتناهي في الصغر» المركزيَّ والمَنَويَّ هو الذي نجده لاحقاً في «جزيئةِ» ديدرو وفي «ذَرَّةِ» هوغو، اللتين يتسلط لايبنيتز على إحداهما، ولوكريس على الأخرى. سوف يكون في الإمكان السعي أيضاً لاختصار المعنى الكامل للعالم والحياة في حدثٍ أو في فعلٍ سوف يكون عليه، بالتأكيد، أن ينطوي هو أيضاً على طابع مركزي وأن يظهر إذاً كفعلٍ احتفاليٍّ وطقسيٍّ، كإخراجٍ للأسطورة الفريدة ومتعددة المعاني إلى ما لا نهاية له التي يعبِّر قدَرُنا عن نفسه فيها: سوف يودُّ فاغنر، ومالارميه، وبروست أن يكونوا المحتفلين بهكذا طقسٍ علني أو حميم، لا يمكنه مع ذلك أن يقام من دون أن يدفع إلى البروز الإمكانية التناظريةَ لانتهاك الأقداس، الملِحَّةَ إلى هذا الحد في الأدب السوريالي وبوجه أخص لدى غراك. أخيراً، سوف يكون ممكناً ألا يطلب الكاتب بعد الآن إلى

(*) دفوق، سيول، تأثيرات (المترجم).

شيء ما، بل إلى أحدٍ ما، أن يقدم له المرآة التي سيكون عليه أن يَمْثُل أمامها ليكتشف فيها، علاوة على هويته الحقيقية، قياس قدره وتعيين مهمته: إلا أن هذا الأحد، لا يستطيع أن يكون إنساناً بين آخرين، بل انه إنسانٌ هو في الوقت عينه كل الناس، إنسانٌ ـ إلهٌ (متصوَّر على الطريقة الأسطورية، كما لدى هولدرلن، أو على الطريقة المسيحية، كما لدى كيركغارد)، لا بل الملاك الذي جعل منه ريلكه الشخصية المهيمنة في شعره.

سوف يتبعنا القارئ في هذه النزولات إلى داخل أمكنةٍ مغلقة متنوعة يحوِّلها ساكنها، في كل مرة، على غرار «سجين جيزور»، الى عالم صغير دقيق. وربما يلمح فيها، في طرفة عين، كما في القَدْر نفسه من المرايا التي لا تشكِّل إلا **ألفاً**(*) لا تتغير، «هذا الشيء الخفيّ والتخمينيّ الذي يغتصبُ الناسُ اسمَه، ولكن لم ينظر إليه أحد: الكونَ العصيَّ على التصور»[8].

(*) الحرف الأول من كل من الألفباء العربية والعبرية، وعنوان أقصوصة للروائي والشاعر الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (المترجم).

(8) Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, dans: *Oeuvres complètes*, traduction par R. L. F. Durand (Paris, 1993), tome 1, p. 663.

القسم الأول

مـــرآة الـــذَّرَّة

الفصل الأول

من الرماد إلى الزجاج
تأملات حول الأرض(*) الخيميائية

منذ نشوء الخيمياء الغربية، تبدو متفقةً اختيارياً، مع الأرض، للقيام بعملٍ ما. ونحن لن نشير إلا بصورة عابرة إلى علم الاشتقاق الجَسور الذي يجعل كلمة خيمياء بالذات تشتق من كلمة **خيميا** المصرية: الأرض السوداء أو سواد العين، وفقاً لبلوتارك[1]، كما لو كانت الأرض سوادَ عين العالم، البؤبؤَ الذي ينعكس فيه هذا الأخير، ويتخيل نفسه ويعرف نفسه، مثلما يعرف الإنسان نفسه ـ كما يقول لنا أفلاطون ـ في سواد عين المحبوب. ومن الآن تبدو أكيدة أكثر الصيغةُ المشهورةُ لـ: **Tabula Smaragdina: vis ejus integra, si versa fuerit in terram**(**)، حيث الأرض تمثِّل ما يشبه

(*) يتضمن تعبير الأرض في هذا الفصل، إجمالاً، وفي كثير من الأحيان، معنَيَيْ كوكب الأرض بالذات والمادة الأساسية المتكوِّن منها، أي التراب، وذلك في ان معاً. وهكذا يمكن أن يصبح العنوان أعلاه، أيضاً، على الشكل التالي: **من الرماد إلى الزجاج، تأملات حول التراب الخيميائي** (المترجم).

(1) Plutarque, *De Iside et Osiride*, collection Budé (Dizionario delle opere classiche: Vittorio Volpi, 1994), parag. 33.

(**) لوحة الزمرد، التي تكون قوتها كاملة حين تتحول إلى أرض (المترجم).

نقطة الوصول التي تكتمل فيها كل قوّةٍ إذ تتجسَّد، وتصبح مرئية، بالتلازم مع ذلك. [*]*Omnia serviunt terrae*[2]، هذا ما سوف يؤكده كتاب [**]*Aurora Consurgens*، المنسوب للقديس توما، الذي استعاد آية من المزمور 118 **(Omnia Serviunt Tibi)**[***]، ولكنه أحلّ الأرض بجسارة محلَّ الله. وفي القرن السابع عشر، سوف يستخلص جان دو مونتي ـ سنايدر من ذلك الواجبَ المترتبَ على الخيميائي بأن ينذر نفسه لها بورع، مثل أمبيدوكل هولدرلن:

يمكنك أن تتصدى بجسارة لمدار العالم، وأن تتفحص كل المناجم وتزورها ـ إلا أنه ينبغي ألّا ترفع روحك فوق ذاتك، وأن تبقى، باستمرار وبكل تواضع، تحت سيطرة الأرض، لأن الأرض جدّة كل المعادن والنباتات، فضلاً عن أنها حافظةُ كل الأشياء[3].

سوف نلاحظ مع ذلك في كل هذه النصوص غموضاً على مستوى الدلالة المباشرة لكلمة **أرض**، التي يمكن التساؤل إذا كانت تدل على العنصر أو على الكوكب؛ لكن، في الواقع، يتطابق الإثنان، في فيزياء الخيمياء (التي ستبقى حتى النهاية تلك الخاصة بأرسطو): إن عنصر التراب لا يُتصوَّر، بالفعل، إلا **كمثبَّت** في مركز العالم، في محل كُرتنا (الأرضية)، التي يحول

(*) كل شيء يخدم الأرض (المترجم).

(2) Carl Gustav Jung, *Mysterium conjunctionis; Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze inder Alchemie*, éd. M. L. Franz (Zurich: Rascher, 1957), III, pp. 108 et 350.

(**) الفجر الوليد (المترجم).

(***) كل الأشياء تخدمك (المترجم).

(3) Johannes de Monte-Snyder, *Commentaire sur la médecine universelle*, traduction par Pierre Pascal (Milano: Arché, 1977), p. 49, et Cesare della Riviera, *Le Monde magique des héros*, traduction de Pierre Pascal (Milan, 1977). حيث كلمة héros التي تدل على المجوسي الطبيعي مأخوذة، بحسب مارتيانوس كابيلا، من «Hera» التي تعني «الأرض».

جمودها من جهة أخرى دون تسميتها **كوكباً**، والتي يقول ماتورين إيكيم دو مارتينو إن «مركزها هو مركز الكون»[4]. وعلى الرغم من بعض المحاولات البطولية، ولاسيما في **فلسفة الطبيعة** الرومانسية، ليس هناك، لا يمكن أن تكون هناك خيمياء كوبرنيكية: ولنوضح في الحال أن ذلك لا يجرد من الأهلية إطلاقاً الخيمياء السحرية، بمقدار ما هو مسموح التأكيد أنه لا علاقة لها بالأرض كواقع، بل **بكينونة الأرض** ـ هذه الـ «Urarche Terre» (الأرض الأصلية)، التي يقول لنا هوسرل إنها «لا تتحرك» وتبقى، ما وراء المكان والزمان، هي نفسها التي مشى فوقها كل الناس. والحال أن الأرض، منظوراً إليها في **كينونتها**، تنطوي على مفارقة تكوينية يُبرزها بصورة ممتازة نصٌّ لسنديفوغيوس: «العنصر الأخير هو التربة، القاسية، القذرة، النجسة، القاحلة، موطن الحيوانات، والنباتات، والمعادن والجمادات، الممتلئة **ببذارات** لا نهاية لها، الأقل بساطة من العناصر الأخرى التي تشكل الأرض سَقْطَها ووعاءها»[5]. الأرض إذاً رجِمٌ وقاذورة، تتضمن في الوقت نفسه بذار المستقبل ورماد الماضي بكامله. وهذا المظهر المزدوج هو ما نودُّ أن نتقصّاه ها هنا، انطلاقاً من نصوص مأخوذة بوجه خاص من تلك الحقبة (1530 ـ 1680) حيث نرى شخصياً العصر الذهبي للأدب الخيميائي. ولن يدهشنا أن نجد فيها بعض الإحالات إلى مؤلفين، من مثل برنار باليسي أو أتاناز كيشنر، كتبوا ضد الخيمياء «العاملة»: إذا لم تكن العملية غير استرخاء

---

(4) Mathurin Eyquem du Martineau, *Le Pilote de l'onde vive*, traduction et notes bibliographiques de Bernard Roger (Paris: E. P. Denoël, 1972), p. 158.

(5) Michal Sedziwj, *Cosmopolite, ou, nouvelle lumière chimique: Lettre philosophique*, traduction par Antoine du Val (Paris: Chez Laurent d'Houry, 1723), p. 31.

ولنذكّر بأن ميشال سنديفوغيوس هو إحدى الهويات المفترضة للكوسموبوليتي المشهور (du fameux cosmopolite).

للتأمل، كما كان يعتقد أفلوطين، فإن تلميذ هرمس الأصيل ربما يؤكد نفسه، برأيه القَبْلي، المتمثل في إبقاء الخيمياء على مستوى علم «حيث لا يعرف المرء علام يتم الكلام» (ونحن نحْرُف هنا مزحةً مشهورة لراسل (Russel) بصدد الرياضيات) ـ أو، لمزيد من الدقة، لا يريد أن يعرف علام يتم الكلام، لأن هذا الاهتزاز الموقوف للدالِّ هو الوسيلة الوحيدة لكي تتكلم الانفعالات اللاواعية على كل شيء. وتلك وجهة نظر يمكن أن تظهر كُتُبيَّةً بعض الشيء، لكن أليس أحدُ أسماء الزئبق في الخيمياء هو **terra foliata**، أرضُ أوراقٍ أو وريقاتٍ، كتابٌ، مكتبةُ بابل التي سنقرأها (نجلِّدها) اليوم مجدداً؟

* * *

كنا نقول إن فيزياء الخيمياء بقيت دائماً فيزياء أرسطو، وهذا هو السبب في كوننا قد لا نفهم معنى الأرض من دون الرجوع إلى الفيلسوف، وبصورة أدق إلى بحثه **De caelo** (السماء). فلنذكِّر بأن الأرض تحتل، بالنسبة لأرسطو، مركز العالم، في حين أن الإلهي **(To theion)**(6) يقع في أطراف هذا الأخير. الله وحده **(Ò theos)** هو بالفعل ما وراء الطبيعة؛ أما الإلهي، عنصر الآلهة، فهو على العكس عنصر طبيعي، تبعث الحياة فيه حركةٌ دائرية، إذاً دائمةٌ، لأن البداية والنهاية تتطابقان فيه: الإلهي، كما لدى نيتشه، سطحيٌّ من حيث الجوهر، يرفرف على سطح العالم، في حين أن العمق هو، بصورة ليست أقل جوهريةً، المكان الرديءُ الذي يتم السقوط فيه، ـ في المرض، أو التعاسة أو الموت. والحال أن هذا العمق ليس بالضبط غير **الأرض**؛ وهذه الأخيرة موجودة لأنه ضروري **(anankè)**، في كل حركة دائرية، أن يبقى **(menei)**

---

(6) فلنذكر هنا بأن كلمة «ماثلة» (to theion) تدل على الكبريت في الخيمياء الأغريقية.

شيءٌ ما جامداً ـ شيءٌ ما يتماهى مع **to epi to meson**، ما هو موجود في المركز[7]. إن الأرضَ لا تتطابق إذاً مع ما ينبغي بالضبط أن يكون، مع ما هو «جيد» وتشير إليه السماء والآلهة؛ إنها **فقط ما من دونه (to aneu ou)** كما يقول أفلاطون[8] قد لا يكون هناك ما هو جيد ـ إنها تنتمي إذاً إلى بُعد الضروري، الحتمي، الثقيل، بالتعارض مع حرية السماوي وخفّته. فضلاً عن ذلك، تلعب السماء (**to periekhon**، التي تغلِّفها) في التناسق الكوني دورَ الشكل، أو بالأحرى القطب الموجب للشكل؛ الأرضُ ـ الواقعة في المركز، خلافاً للطرف (أو المحيط) ـ تتطابق، من جهتها، ليس (فقط) مع المادة، بل بالأحرى مع القطب السالب للشكل، مع الحرمان (**steresis**). المادة والحرمان ليسا، بالفعل، متماثلين، وإن كان الثاني يلتصق حتماً بالأولى. لا شك في أن المادة عديمة الشكل، لكن تحركها الرغبة في الشكل[*] **Osper an ei thelu arrenos**[9]؛ والحرمانُ عديم الشكل بوصفه شكلاً سالباً، ناقصاً، محروفاً، هو شكل **يتألق بغيابه**. وفي الأرض، يختلط انعداما الشكل هذان، لكن من دون أن يتماهيا. وبوصف **الأرض** مادة، هي الأم والرحم اللذان تتولد فيهما الأشكال؛ وبوصفها **steresis** (شكلاً سالباً)، لن تظهر بعد الآن كسلبية، بل كمَحْبيَّةٍ نشاطاً ذاتياً، مع أنه سالبٌ ـ كقوة جذب وتركيز تجعل منها بؤرةً ماصَّة، تتعارض مع نشاط السماء التوسعي والمُشِع، نشاط القطب الموجب +، الخاص بالشكل.

وفي الخيمياء، فإن الثانية بين هاتين الدلالتين، كما ستتوفر

---

(7) Aristote, *Du ciel* (Paris: les Belles lettres, 1966), 285b.

(8) Platon, *Phédon* (Paris: Hatier, 1966), 99b.

(*) مثلما تشتهي الأنثى الذكر (المترجم).

(9) Aristote, *Physique*, texte établi et traduit par Henri Carteron (Paris: Les Belles lettres, 1966), I, 192a.

لنا الفرصة لكي نكرر ذلك، إنما تحدد الدلالة الأولى، ولأن **الأرض** تجتذب مثل مغناطيسٍ التأثيرات السماويةَ فإنها تستطيع، في مرحلة ثانية، أن تعيد تكوينها بشكل ملموس ومادي. ووفقاً لتعبير فلود (Fludd) المصوَّر «تجتذب الأرضُ نحوها الرسومَ الشكلية (= الأسباب المَنَويَّة) التي تنزل من السماء وتخبئها (عبر قبضها إياها) في رحمها أو في أحشائها، بلذة كبرى، كبذاراتٍ مرغوب فيها؛ تجتذبها كما تجتذب العاهرة عابري السبيل (*) **Lasciva oculorum suorum blandientium proprietate**[10]. بوصفها هذا - أي كـ **Steresis**، أو جاذبيةٍ أو مغناطيس - تبقى الأرض مبدأ لا - مادياً، لا - مِساحياً، متجمِّعاً بكامله في انتظام مركزه، ويمكن ترتيبها، كحدٍّ رابع، بعد المبادئ الثلاثة الأخرى للخيمياء ما بعد الباراسلسية(**)، الصادرة هي أيضاً عن أرسطو: الكبريت الدال على الشكل (أو بالأحرى قطبه الموجب +)، والزئبق الدال على المادة، والملح الدال على المركَّب **(Suntheton)**، والأرض الدالَّة أخيراً على القطب السالب -، الخاص بالشكل (الـ **Steresis**)، وهو ما يتيح اعتبارها قريبةً للكبريت، لا بل كبريتاً هي ذاتها. لقد سبق أن اعتبر باراسلس أن «عنصر الأرض يمتلك في ذاته سر **(L'arcanum)** الثبات والبقاء **(Bleiben)**»[11]، وهذا السر، كما يوضح في مكان آخر[12]، مماثل للكبريت، مبدأ **القوة الجاذبة (Vis attractiva)**، بحيث يمكن القول

(*) بفعل القوة الجاذبة في عينيها الساحرتين (المترجم).

(10) Robert Fludd, *Utriusque cosmi: Maioris Scilicet et minoris, metaphysica, Physica atque technica Historia* (Oppenheim 1617), I, p. 171.

(**) نسبة لباراسلس، الخيميائي والطبيب السويسري (1493-1541)، أبي الطب الهرمسي (المترجم).

(11) Paracelse, *Philosophia ad Athenienses*, in: *Bucher und Schriften*, Theophrastus Daracelsus, Hrsg. von Johannes Huser (Hildesheim; New York: Olms, 1972), IV^1, p. 31.

(12) *De Pestilitate* في: المصدر نفسه، I^3، ص 72.

مع بارنت سندرز فان هلين، إن «الأرض ليست غير كبريتٍ ثابتٍ ويتعذر إنقاصه»[13]. لكن الكبريت الأرضي، خلافاً للكبريت السماوي، هو كبريت نجس، «لوسيفيري»، مماثل لهذه «القذارة الحية للأم»[14]، التي يريد الخيميائي بالضبط أن يُنَقِّي منها المعادن؛ يظهر على هذه الأخيرة ما يشبه «الصدأ»، علامة دم حيض ترتبط رمزياً بنار الأسفل وصاعقته[15]. يبقى أن هذا الكبريت - هذا الدم، هذه النار، هذه الصاعقة - في الأسفل يظل مماثلاً بشكل أساسي لكبريت الجهة العليا، الذي يتحدَّر منه، ولكن بفعل كارثة سوف يقارنها بلانيس - كامبي (Planis-Campy) بصراحةٍ بخصاء: «بما أن جوبيتر قطع أعضاء ساتورن التناسلية (هكذا)، أي أنه لما كانت الروح أو الماهية **المكبرتة** سالت من السماء، فقد سقطت على البحر»[16]... «هكذا هذه النار، بحسب ما قاله نيكولا فالوا، إذ نزلت من هذا [العنصر] إلى ذاك، جرى إيصالها إلى مركز **الأرض**، الذي يشبه نقطة يفضي إليها كل شيء»[17]. لكن ما كان،

---

(13) Barent Coenders Van Helpen, *Trésor de la philosophie des anciens où l'on conduit le lecteur par degrés à la connaissance de tous les métaux et minéraux* (Cologne, 1693), p. 80.

(14) Neil Powell, *Le Secret magique*, dans: *Alchimie*, traduction par B. Gorceix (Paris: Le Livre de Paris, 1980), p. 168.

(15) حول الرابط بين الكبريت والصاعقة، انظر على سبيل المثال تعليق برونو دو لانساك على: Bruno de Lansac, trad., *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*, introduction et notes de Bernard Roger; commentaires de Bruno de Lansac (Paris: E. P. Denoël, [1971]), pp. 164-168.

وبخصوص الرابط بين الكبريت والدم، فلنذكِّر بأنه لدى رولان «دم الانسان الأحمر» هو أحد أسماء الكبريت. انظر: Martin Roland, *Lexicon alchemiae* (Hildesheim: G. Olms, 1964), p. 442.

ويسمي أورتيليوس الكبريت المستخرج من أعماق الأرض fixum leonissanguiem. انظر: *Theatrum chemicum* (Turin, 1981), VI, p. 446.

(16) Planis-Campy, *L'Ouverture de l'escole de philosophie transmutatoire* (Paris, 1633), pp. 12-13.

(17) Nicolas Valois, *Les Cinq livres: Ou la clef du secret des secrets* (Paris: Retz, 1975), p. 256.

بالنسبة لفالوا، هبوطاً متواصلاً يتم من عنصر إلى عنصر بوساطة صفة مشتركة (الحرارة بين الهواء والماء، البرودة بين الماء والتراب) يصبح، لدى بلانيس ـ كامبي، الحدثَ العنيف الذي يتم عَبْرَه تبليغ ذلك الحرمان (Steresis) الذي يجعل من المرأة الآخر المطلق للرجل وعدوَّه اللدود؛ وهذا لا يعني أن الجنس اللطيف سيئ في ذاته، كما ظن بعض قُرَّاء أرسطو السطحيين، بل أنه ينطوي بالفعل على شيء سيئ أو «كبريتي»، هو الذكورة بوصفها موجودة فيه في **حالة حرمان** أو في **المنفى**.

في مركز الأرض الخيميائية، نجد إذاً مبدأً ثابتاً ـ أي مذكَّراً ـ، كبريتاً يشكل انعكاسَ الكبريت السماوي، سقوطه، **حرمانه** الخصائي. وليس ثمة ما يدهش إذاً إذا كانت القوة المركزية للأرض تُصوَّر أحياناً كذكورية (هكذا لدى الكوسموبوليتي، الذي يضع في مركز الأرض صُلْبَ الكون، المليء ببذار كل شيء)[18] ـ ولا إذا جرت مماهاة الجسم بآدم، بصورة أكثر عمومية، (والحال أن الأرض هي المبدأ التجسيمي بامتياز)، مثلما تُماهى الروح بـ حواء[19]. وفي كتاب لامبسبرينك (Lambsprinck) *Traité de la pierre philosophale*[20]، يتركز هكذا كل العمل على الصورة الذكورية والأرضية للأب، رمز الجسم، الذي يولِّد منفرداً **الإبن** ـ الروح (مثلما، في الله، يولِّد الآب منفرداً الكلمة Le verbe)، ثم يبعث به في رسالة إلى العُلى، يستعيده إلى حشاه معيداً افتراسه، وبعد أن يحبل به يعيد توليده. ونحن نعثر مجدداً على الأسطورة نفسها ما بين السطور في نص جميل لنويزمان

(18) Bernard Roger, éd., *Le Cosmopolite ou Nouvelle lumière chymique* (Paris: Retz, 1976), p. 72.

(19) انظر: Limojon de Saint-Didier, *Le Triomphe hermétique*, introduction et notes d'Eugène Canseliet (Paris: E. P. Denoël, 1971), p. 231.

(20) Lambsprink, *Traité de la pierre philosophale*, suivi de *le pilote de l'onde vive*, traduction de Bernard Roger (Paris: E. P. Denoël, 1972).

(Nuysement) حيث «تأتي الشمس في الربيع لتدفئ وتنعش أباه الذي فاقمت وضعه الشيخوخة والواهنَ نصفَ الميت بفعل برودة الشتاء»[21]، نويزمان الذي يتذكر، بخصوص عجوز الأرض هذا، صور ساتورن الميثولوجية ـ ساتورن الذي يفترس، هو أيضاً، أولاده ويتقيأهم من جديد ـ وصور دوموغورغون أيضاً. وفي الواقع، يمكن اعتبار دوموغورغون[22] ـ وهو إله صغير في الميثولوجيا الكلاسيكية، لكن بوكاشيو ارتقى به في كتابه *De genealogia deorum* ـ اسمَ العلم الحقيقي لقوة الأرض المركزية، أي لذكورتها المنفيَّة. إنه، كما يقول لنا نويزمان:

دوموغورغون العجوز، الوالد الكوني، الذي يصفه وصفاً حاذقاً قدامى الشعراء، المتقصّون المثابرون للأسرار الطبيعية، مرتدياً غفّارة خضراء، مغلفة بصدأ حديدي، ومغطاة بظلمات داجية ومغذية لأنواع شتى من الحيوانات، والذي لا تنفك تسيل في بطنه خواصُّ الأجرام السماوية، داخلةً أحشاء الأرض التي تحبّلها بكل الأجناس متعددة الشكل[23].

ولا بد من أن نلاحظ، في هذا الوصف، الطابع المخنَّث لصورة دوموغورغون، وهذه سمة تقرِّبه من ساتورن، مع أن نويزمان يقرِّبه أيضاً من **بان** (Pan)، إله الغابات (الغابة، **hyle**، أحد أسماء المادة الأولية)[24]، ومن بلوتون[25]، أغنى

---

(21) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde* (Paris, 1974), pp. 156 et 280.

(22) يذكِّرنا سيزاري ديللا ريفييرا في: المصدر نفسه، ص 254، بأنه «وفقاً للاكتانس، يتألف الاسم دوموغورغون من كلمة Demon التي تعني الله ـ والأعلى أيضاً ـ ومن **غورغون** (gorgon) التي تعني الأرض».

(23) المصدر نفسه، ص 143.

(24) المصدر نفسه، ص 279.

(25) المصدر نفسه، ص 197.

الآلهة، سيد مركز الأرض، أي مقر نفوس الأموات. ويلتحق دوموغورغون، بهذه النقطة الأخيرة، بصورةٍ أكثر إثارة للقلق بكثير، صورةِ الشيطان، الذي كانت مملكته (فلنفكر بدانتي) قائمة على الدوام في مركز الأرض، إلى حد أن الكوسموبوليتي يقول إن «هذا العنصر هو المسْكَن الذي تخبَّأ فيه كل الكنوز، وفي مركزه نار جهنَّم»[26]. لكن هذه النار المركزية، متصورة أيضاً (وبوجه خاص)، في الأدب الخيميائي، كنارٍ إيجابية، «كشمس وسطية» سجينة، «منكفئة ومضغوطة في داخل الأرض بفعل شدة البرد القاسية»، ولكنها تُحييها، وتدفئها وحتى تطهرها من الداخل بأوار حيوي وليس قاتلاً أو مدمراً»[27].

لدينا إذاً ها هنا مَثَلٌ أول على التباس الرموز الخيميائية، ولاسيما تلك التي تتعلق بالأرض، لأن النار الأرضية هي إما نجاسةُ هذه الأخيرة الكبريتية، أو «ما وُضع في بطنها لكي يعمل فيه إلى حين يكون اجتذب منها ماهيتها الخالصة، بعد أن يكون فصل كل نجاستها»[28]. هذا وفي *Pilote de l'onde vive*، يشير ماتورين إيكيم دو مارتينو، بصورة غامضة، إلى هذه النار في قلب الأرض، التي يتسبب خفقانها بالمد والجزر، والتي تلمع، أحياناً، برزانة، في نظرات الإنسان:

[إذا] هاجمت المياه الأشد جرأة النقطة الثابتة، يجب ألا نتخيل أن ذلك بفعل الكراهية، لأن النار المركزية هي حياتها، مثلما هي حياة كل الأجسام الأولية؛ لكن الأحرى هو أن ذلك يتم لإخفائها عن الناس، الذين تحس نحوهم بغيرة قصوى، لأن [النار] تظهر أحياناً في الليل للذين تحبهم، كنور ضئيل، نَصِفُه عموماً

---

(26) *Nouvelle lumière chimique*, p. 148.

(27) Nuysement, Ibid., p. 199.

(28) Sendivogius, *Lettre philosophique*, p. 148.

بالمضطرم، وتَدُلُّهم على الكنوز المخبأة، التي هي سيدتها المطلقة[29].

لكن هذا الكبريت أو النار، حتى إذا كان متصوراً كمنفيٍّ أوكسجين، يبقى مبدأً فعَّالاً، وبوصفه هذا، تعبيراً إيجابياً جداً عن الـ **Steresis** الذي ليس، وفقاً لما سيقوله ديسپانييه (d'Espagnet) «غير افتقادٍ صرف للمبدأ الفعّال والقطعي، أو أيضاً الظلمات على وجه الهاوية»[30]: من هنا تصوُّرٌ آخر لا تعود الأرض فيه سجن النار، بل «الوادي الجنائزي أو قبر الظلمات»، حيث هذه الأخيرة «تفر من الضوء خشية أن يغتصبها»[31] - انها رحِمٌ **بارد (uterus frigidus)**[32]، إذاً، لأن «الظل والظلمات هي أوعية البرد وانكماشاته»[33]. لنَخْطُ خطوة إضافية في التجريد: لا يعود لدينا، في مركز الأرض، الكبريتُ، ولا الظلماتُ، بل كما لدى ج. رودولف غلوبر، «مكانٌ فارغ حيث لا شيء يمكن أن يستقر»[34] أو يبقى، «نقطةٌ أو مغناطيسٌ»[35] تفضي إليه كل أشعة الكون ومنه «يجري عكسها وردُّها». وكما كتب دوزتان (Douzetemps) الذي تحيط به الألغاز، في كتابه

---

(29) المصدر نفسه، ص 198.

(30) Jean d'Espagnet, *L'Oeuvre secret de la philosophie d'Hermès*, précédé de *la philosophie naturelle restituée*, traduction de J. Lefebvre-Desagues (Paris E. F. Denoël, 1972), p. 61.

(31) المصدر نفسه، ص 47 و68. سنجد لاحقاً الفكرة عينها لدى شيلينغ: «تهرب جاذبية الأرض في الليل الأبدي ولا يزيل الضوء أبداً بالكامل الختم الذي يستريح مسوَّراً تحته». انظر: Cotta, éd., *Werke*, IV, p. 163.

(32) *Enchiridion physicae restitutae*, in: J. J. Manget, *Bibliotheca-chemica curiosa: Sen rerum ad alchemian Pertinenti Un thesaurus instruct issimus* (Genève: Ritterands De Tournes, 1702), 11, p. 632.

(33) d'Espagnet, *La Philosophie naturelle restituée*, p. 68.

(34) Johonn Rudolph Glauber, *Seconde partie de l'oeuvre minérale* (Paris, 1959); rééd. 1977, p. 11.

(35) المصدر نفسه، ص 10.

Mystère de la croix، «لقد راق للخالق أن يضع في الأرض فراغاً كبيراً، فراغاً جائعاً **(Terra autem erat inanis et vacua)** يجتذب إليه بلا انقطاع العصفور المتبخِّر جداً لإعطائه جسداً وتجسيمه لكي يكون مرئياً ويمكن لمسه باليد»[(36)]. هنا إذاً طابع الحرمان بالذات المميِّز للأرض، الـ **Steresis** الخاص بها، الذي يسمح لها بأن تلعب دورها كأم، أي أن تتلقى في أحشائها البذار السماوي الذي لا يزال غير مرئي ومتبخراً والذي سيكون عليها أن تجسِّمه والذي يظهر، خلال هذا الانتظار، كـ «عصفور هرمس الذي لا يرتاح لا في النهار ولا في الليل، والذي يحاول، حَصْراً، أن يتجسَّم في كل أمكنة الأرض»[(37)].

وفي الواقع، إن موقع الأرض في مركز الكون يجعل منها النقطة التي تُفضي إليها كل الأشعة وتسقط فيها «مثلما يقذف الرجل ببذاره في رحم المرأة»[(38)]؛ إنها «الملتقى العام»[(39)] لكل السماوات وكل العناصر التي تتركز فيها وتتلخص في **مختَصَر (epitome)** حيث «يتراكم كل ما هناك من قوى في العالم (Congestum)»[(40)]. ويمكن تحديدها أيضاً كما فعل نويزمان (Nuysement) على أنها «بياض كل الاستدلالات السماوية والفضائل السامية ومرماها، حيث تلقي كل النجوم أشعتها وتطلقها»[(41)]، إلا إذا فضلنا أن نرى فيها، مع **جيرهارد** دورن،

---

(36) Douzetemps, *Mystère de la croix affligeante et consolante motifiante, vivifiante* (Lausanne: F. Grasset, 1791).

(37) Valois, *Les Cinq livres*, p. 175.

(38) *Le Cosmopolite ou nouvelle lumière chimique*, p. 49.

(39) المصدر نفسه، ص 51.

(40) Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus* (Amsterdam, 1678), I, p. 55.

(41) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, p. 166.

انظر التعريف السري للأرض كـ: Terminus Radiorum في: della Riviera, *Le Monde magique des héros*, p. 298.

«أتون حدادة» العامل الإلهي حيث «تقوم النجوم بوظيفة مطرقة»[42]. وبصورة أكثر نثرية، يقارن باراسلس الأرض بشورباء معادن، في حين أن الجو حساء نجوم[43]. وسوف يقول *Le Cosmopolite*(*) عنها إنها «إسفنجة»[44] تتيح مرور كل التأثيرات إلى مركزها، لكن فيما هي تصفّيها و«تطهرها» بحيث لا يصل إلى هذا المركز غير بذار أو «ندى»[45] نقي بصورة مطلقة. وهذا المركز يظهر، في الحال، «قاعةً للكنز»[46]، ينبوعاً أو شجرة للحياة، لا بل شيئاً يشبه الفردوس الأرضي بالذات الذي نزل إلى هنا منذ الخطيئة[47]؛ إنه أيضاً القلب الأقدس الحامل النار في وسطه والموزِّع من هناك الحياة[48]، أو الإناء (الغرال)(**) الذي يستخدم كوعاء لكل غنى العالم. وبصورة أكثر

---

(42) Gerhard Dorn, *Physica Trismegisti*, in: *Theatrum Chemicum*, Ibid., I, p. 372.

(43) Paracelse, *Bucher und schriften*, II², p. 6.

(*) هو الشخص الذي يعتبر نفسه مواطناً كونياً، وهو هنا إشارة إلى أحد كتّاب تلك الفترة، ميشال سنديفوغيوس (المترجم).

(44) المصدر نفسه، ص 147.

(45) انظر: Valois, *Les Cinq livres*, p. 263, ou F. Kieser, *La Kabbale chimique*, traduction de Bernard Gorceix, in: *Alchimie*, Ibid., p. 202.

(46) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, pp. 291-292.

انظر أيضاً ص 196: «إن أعماق الأرض ثمينة جداً»، وص 292: «الأرض تنز حياة غني ودائم جداً، و[المخلوقات] قد تعود طوعاً إلى أحشائها لتشارك فيه بوفرة أشد». حول شجرة الحياة وينبوعها، انظر: della Riviera, *Le Monde magique des héros*, p. 53, et Nuysement, Ibid., p. 144.

(47) انظر: Henri de Linthaut, *Commentaire sur le Trésor des Trésors de Christophe de Gamon*, introduction de Sylvain Matton (Paris: J.-C. Bailly, 1989), p. 15.

(48) Glauber, *Seconde partie de l'oeuvre minérale*, p. 27.

(**) الغرال (Le Graal) هو الإناء الذي قيل إنه استخدمه المسيح في العشاء السري. والعديد من روايات الفروسية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر تروي قصة بحث فرسان الملك آرثر عنه (المترجم).

إثارة أيضاً للفضول، سوف يقارن مايكل ماير في *Subtilis allegoria super secreta chimiae*(*) موقع الأرض الكوني بالموقع الجغرافي الخاص بأوروبا، صغرى القارات، لكن تلك التي سوف تؤول إليها ثروات كل القارات الأخرى، والتي نجد في وسطها، كمركز ثابت، المركز الجرماني **(umbilicus germanicus)**[49]؛ هذا وسوف يقترح بروو **(Brouault)**، في كتابه *Traité de l'eau de vie*[50] **(بحث في ماء الحياة)**، مستبقاً سويدنبورغ، مماثلة بين الأرض والمعنى الحرفي للإنجيل، الأصغر بين الأربعة، لكن أيضاً ذلك الذي يتضمن كل الأناجيل الأخرى. ونحن لن نطيل استعراض هذه الاستعارات، الذي سرعان ما قد يصير مضجراً؛ بودّنا فقط، تكريماً لمن كان في القرن العشرين مجدِّد الدراسات الخيميائية، أن نقترح دراسة أخرى: تلك التي تُماثِل بين موقع الأرض وموقع الأنا في سيكولوجية الأعماق لدى يونغ ـ بما أن الأنا، هي أيضاً، مركز ضئيل، لكن تُسْقَط فيه كل النماذج الأصلية وتنقبض، وبه فقط ترتقي إلى الحضور.

إن المفارقة الكامنة في هذا المركز، الذي هو الأرض، هي أنه في حين كان يبدو يتطابق مع الدرجة العليا من المادية، يُختزل على العكس إلى نقطةٍ يُستَغْرق فيها كل شيء، ويصبح مبهماً وغير مرئي، أي روحانياً. وكما كتب غويوم مينينز في نصّه **Aureum Vellus**(**)، «السماء محجوبة في الأسفل وظاهرة في الأعلى، وكما هي ظاهرة بجسمها للمساحة الشاسعة من العالم، فهي هكذا منقبضة بروحها في مركز العالم المنحصر جداً؛ وكما بجسمها تتضمن كل الأشياء

(*) المرموزة الدقيقة حول أسرار الكيمياء (المترجم).

(49) Michael Maier, *Subtilis allegoria super secreta chimiae*, in: *Museum hermeticum* (Francofurti, 1678); réed. (Graz, 1970).

(50) Brouaut, *Traité de l'eau de vie théorique et pratique ou anatomie du vin: divisé en trois livres* (Paris: M. Allard, 1977).

(**) الجُزّة الذهبية (المترجم).

وتحتويها، هكذا تجتاز بروحها كل الأشياء وتملأها»(51). لكن في الوقت عينه، يكون هذا الانتقال إلى اللامرئي وسيلةَ بلوغِ قابليةٍ المرؤية جديدة وواضحة هذه المرة. تظهر الأرض، من هذه الزاوية، كمسرح المشهد الكوني، وهذا هو السبب، كما يقول ماتورين إيكيم دو مارتينو، في سجاله ضد كوبرنيك، في أنها «يجب أن تكون جامدة وموقَفَة لانتظار التلقي الدائم لتأثيرات النجوم، كمسرح يجب على كل فرد أن يمثِّل فيه دوره، ويمارس عمله وينتج أثَــراً متناسباً مع طبيعته»(52). إنها بتعابير أقل تزويقاً، المكان الذي يختبئ فيه هذا ويظهر، الميدان الذي يصل فيه ما يكون حراً، وعائماً ومختلطاً في السماء، إلى التجسُّم، والتخثُّر، والملموس - «يتحول إلى تراب»(53)، بحسب عبارة نويزمان. وسيقول ماير أيضاً إن: «**الأرض مرضعة السماء، التي... تُخثِّر الجنين وتثبِّته، وتلونه، وتحوله إلى نسغ ودم صرف؛ لأن التغذية تتضمن الزيادة في الطول والعرض والسماكة، أي تلك التي تمتد وفقاً لكل أبعاد الجسم**»(54).

والحال أن التحول إلى مرئيٍّ وممكنٍ لمسُه، إلى جسم من شأنه أن يُدرَك، إنما يعني، منذ أفلاطون، إيجاد موضوع. فالجمال بحد ذاته (**auto to Kalon**)، بوصفه فكرة، ليس مرئياً، إلا بالفهم؛ ولكي يُرى بالعينين، يجب أن يكفَّ عن أن يكون في ذاته ليصبح مسنداً إلى موضوع (امرأة **جميلة**، تمثال **جميل**). كذلك في الخيمياء،

---

(51) Gerhard Dorn, *Theatrum Chemicum* (Argentorati, 1613), V, pp. 379-380.

(52) المصدر نفسه، ص 160.

(53) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, p. 186.

(54) Michael Maier, *Atlante fugitive*, traduction de Etienne Perrot (Paris: Librairie de Médicis, 1969), p. 68.

كل شيء روحاني... بما أنه غير قابل للرؤية وغير قابل للمس، لا يمكن فعل شيء به لوحده؛ لكنه يبقى روحاً إلى حين يلتقي موضوعاً يرتبط به، يتحد به ويتخذ جسداً بواسطته... تقوم الروح مقام بذار، والموضوع، أو المادة، مقام الأرض[55].

كل شيء يظهر إذاً في **الموضوع**، الذي هو بحد ذاته غامض، ولا اسم له ولا يمكن وصفه ـ تعبير سالب تماماً موجود هنا فقط لتقديم نقصه ـ وهذا ما يفسر أن التجسيم يبدأ بالسواد الذي يكون، بحسب جان دو بونيه، «العلامة الحقيقية على أن الولد قد حُبل به» والذي يقع، في «علم التنجيم الأدنى للمعادن السبعة»، تحت برج العقرب، «الذي يقتل سمُّه الأرضي ويوقف سيولة المبادئ الأخرى، . . . مثبِّتاً المتبخر بذيله القاتل»[56]. كذلك فإن الأرض تقتل الروح، لكن لإدخالها في التجلي، وباجتماع جديد للضِّدَّين، تَظْهر هكذا، بجانب وجهها الليلي، كـ «أرض للوعد المقدس»[57] وللإحياء. ويمكن التفكير، في هذا الصدد، بموقف شخص كهيغل، الذي لديه أيضاً لا يصبح كل شيء واعياً، لا يدخل كل شيء في حقل الحضور الواضح إلا عبر **موضوع** ـ الموضوع البشري، الـ **Verstand** ـ الذي شرطُه الأساسي أن يكون للموت، الأمر الذي يتيح له أن يُثبِّت مرور الإلهي المتحرك بصورة لا متناهية، ويؤكّده؛ ويمكن، (متحاشين أكثر الاخلال بالترتيب الزمني)، أن نستعيد أيضاً فكرة **الانقباض** اللولية[*] **(Contractrion)**، وهي الفكرة التي ترى أن كل الصفات

---

(55) Glauber, *Seconde partie de l'oeuvre minérale*, pp. 23-24 (souligné par nous).

(56) Jean de Bonai, *Astronomie inférieure des sept métaux* (Paris, 1645), pp. 68-69.

(57) *L'Aurore à son lever (Aurora consugens)*, traduction de Bernard Garceix (Paris, 1972), p. 68.

(*) نسبة إلى لول (Lulle)، وهو كاتب وخيميائي كاتالوني مولود في بالما =

في الله غير منقبضة (incontracte) وينزلق بعضها في البعض الأخر، في حين تتحول إلى ظاهرات فيما هي تنقبض في موضوع مخلوق ـ وبالتالي فيما هي تتشوه. أياً يكن، فإن هذا الانقباض أو التثبّت يعني أيضاً انتقالاً من الزمن إلى المكان: كما بيَّن باراسلس، في ما بعد، في كتابه *Von den Bergkrankheiten*، فإن سماء مجموعات النجوم تسبِّب من الأعلى عودة الفصول الدورية، تجدُّدَ السنة الزمني، في حين أنه ليس لـ لأرض في الأسفل (أو الأحرى ليست)، من خلقها إلى فنائها، غير سنة واحدة، سنة مجمَّدة، سكونية، مكانية، شتاؤها هو الزئبق وصَيْفُها الكبريت ـ بما أن الصيف والشتاء هما هكذا متجاوران في الأرض في حين هما متعاقبان في السماء من حيث يُقذفان[58].

لكن ثمة أكثر من ذلك. فحين نقول إن الأرض مركز الكون، يجب أن نتذكر أن هذا المركز، كما يفصِّله بهذه البراعة كل من جيرهارد دورن ومنتحِلُه كيرشر، ليس سوى نقطة، حدٍّ أدنى، لا شيء تقريباً Primun in spatio punctum, simple, omnis compositionis et divisionis expers(*)[59]، وخزةٍ خفيفة (Punctulum) خُلِق كل شيء، مع ذلك، انطلاقاً منها، وهي إذاً الصورة الأكثر اقتراباً من الإلهي. كانت الأرض، بوصفها السماء المضادة، قد ظهرت لنا كضد الإلهي؛ لكننا نرى الآن أنها، بما

(1215-1315)، لُقِّب بالدكتور الملهَم، وهو مشهور بكتابه *Ars Magna* (الفن الكبير).

(58) Paracelse, *Von den Bergkrankheiten*, in: *Bucher und Schriften*, II[2], pp. 54-56 et surtout p. 318.

(*) النقطة الأولى من المدى، البسيطة، من دون أي تركيب أو انقسام (المترجم).

(59) Kircher, *Mundus subterraneus*, p. 2.

كل هذا المقطع مستوحى بشدة من: Dorn, *Physica Genesis* (*Theatrum Chemicum*, I, p. 399).

هي بسيطة ودقيقة، وكمركز جامد للحركة، تندغم بالله بالذات[60].
ونعتقد أنه، ضمن هذا المنظور، تنبغي قراءة النص العظيم للـ *Mundus Subterraneus*[*]، الذي سبق أن شرحناه في مكان آخر وحيث يُخرج كيرشر من نقطة الأرض الرَّحمية كل عناصر «الآلة الكونية» والسماء بالذات مع كل نجومها، ومن ضمنها الشمس[61]. إن ما هو في الأسفل، هنا، يتساوى حقاً مع ما هو في الأعلى، مؤكداً مرة أخرى أشهر البديهيات الهرمسية.

* * *

في معظم النصوص التي درسناها إلى الآن، بدت لنا الأرض على أنها في الوقت نفسه فعلُ زواج مقدَّس وموضعُه وموضوعُه، بموجبه «تتزوج السماء الأرض فيما يكون عطارد الوصيف»[62]، كما تقول **Aureum Vellus**؛ بمعنى آخر، يتحد الكبريت السماوي والمذكر (المشِع) فيها بالكبريت الأرضي والمؤنث (الجاذب أو المغناطيسي) بواسطة الزئبق، أي البذار الماكروسكوبي. وهذا الزواج المقدَّس يتخذ أحياناً مظهراً عنيفاً ـ هكذا هي الحال حين تراكمت في الأرض حرارة ثقيلة ومشبعة بالبخار والدخان»[63]، بواسطة العمل الثابت للحرارة الشمسية في أحشاء الأرض، (حرارةٌ) أدت إلى شقِّ القبة الأرضية، منتجةً

---

(60) المصدر نفسه، (*Divinitati nihil similius centro*).

(*) العالم الجوّاني أو التحأرضي (المترجم).

(61) المصدر نفسه، ج 2، ص 355. انظر أيضاً دراستنا: *L'Art divin de l'âme du monde chez A. Kircher*, dans: *Sophia et l'âme du monde*, Cahiers de l'hermétisme (Paris: A. Michel, 1983), pp. 93sq.

سنجد هذه الفكرة عن أصل الشمس «الأرضي» في القرن التاسع عشر لدى بادر وشيلينغ، وهي موجودة من قبل في: L'*Aurora Consurgens*, Ibid., pp. 69-70.

لكن ضمن منظور فاعل صرف (انظر ترجمة غورسيكس).

(62) *Theatrum Chemicum*, Ibid., vol. V, p. 379.

(63) Salomon Trismosin, *Splendor Solis: Achemical treatises*, traduction de Bernard Husson (Paris, 1975), p. 199.

هكذا التلال والجبال؛ ويمكنه أن يحدث أيضاً بصورة أنعم بواسطة **انبعاثات** (وهو ما يعيدنا إلى هذا النص، الأساسي لإرساء الخيمياء، المتمثل في الكتاب الرابع **لأرصاديات** أرسطو). في هذه الحالة الأخيرة تُصدر الأرض انبعاثاً رطباً، ضباباً، ندى» ـ تسحبه الشمس إلى أعلى حيث يتحول إلى غيوم. وهذه الأخيرة تتشبع بتأثيرات سماوية «عبر امتصاصها كإسفنجات هذا الرحيق الروحي»[(64)] الذي تجعله يسقط مجدداً مطراً بعدئذٍ على الأرض. لكننا سوف نهتم قبل كل شيء، من دون التأخر وقتاً أطول عند مشكلة علم الأرصاد الخيميائي، بالمولود من هذا الاقتران بين الكبريت الموجب والكبريت السالب بواسطة الزئبق. هذا المولود، هذا المركَّب (**Suntheton**)، إنما هو بالنسبة لكل المؤلفين الخيميائيين، الملح ـ «الجسم الأول الممكن لمسه ورؤيته»[(65)]، الذي «يصبح، بفضل الأرض مرضعته، مرئياً بعد أن كان غير مرئي، وأرضياً بعد أن كان سماوياً، محتفظاً مع ذلك بطبيعة أصله على الدوام»[(66)]. إن مسألة الملح الخيميائي لا متناهية هي أيضاً؛ وسوف نقتصر إذاً ها هنا على بعض الملاحظات حول تعقيد هذا التعبير (تحدُّده التضافري)[(*)].

1. إن الملح لا يدل مباشرة، لدى بعض المؤلفين، كفابر أو ديسپانييه، على حاصل اقتران الأرض بـالسماء، بل على هذا الاقتران بالذات؛ إنه، وفقاً لما كتبه ديسپانييه، **أثرٌ وقطعةٌ نجسةٌ وأبدية جداً من المادة الأولية، كما كانت على الفور**

(64) d'Espagnet, *La Philosophie naturelle restituée*, p. 82.

(65) انظر: Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, p. 188.

(66) Douzetemps, *Le Mystère de la croix*, p. 205.

(*) التحدد التضافري، أو Surdetérmination، هو تحدّد سلوك بدوافع مختلفة متضافرة (المترجم).

بعد أن شكّلها ورسّخها الطابع الإلهي للضوء، لأن هذا الزواج القديم للمادة الأولية وشكلها لا تُفصم عراه، ومنه ولدت العناصر الجسمانية الأخرى[(67)].

«إنما فيه [أي الملح]، يتابع المؤلف عينه، جرى الاحتفال بعيد [هذا] القران بين السماء والأرض للمرة الأولى وتبقى السماء في مركز الأرض»، إلى حد أنه يمكن تسميته «رابط زواج الضوء والظلمات،... عقدة الأضداد»[(68)]. لكن هذا الاتحاد الأولي بالضوء ما قبل الشمسي لليوم الأول يجب تجديد نشاطه بالضوء الأكثر ملموسية (= الشمسي) لليوم الرابع، وإلا فهو لن ينتج إلا الثمار الهزيلة للتولُّد الذاتي ـ ديداناً وطنّانات وجِعلاناً[(69)].

2. وبصورة أعمّ، لا يدل الملح على الزواج، بل على البذار، وهذا ما يتناسب من جهة ثانية مع الرمزية التي تعترف بها له المدرسة الفرويدية. وغالباً ما يلح برنار باليسي على هذا الواقع المتمثل في أن الأرض تكون خصبة فقط إذا وُجد فيها الملح، وهو يشكل بالنسبة إليه «خلاصة الزبل وخاصّته»[(70)] (لقد شدَّد بليز دو فيجونير هو أيضاً، في ما بعد، على هذا الرابط بين «الملوحة» و«الخصوبة»)[(71)]. لكن بما أن البذار، كما يقول ب. ج. فابر، هو «مختصر كل قوة الأجسام التي يوجد فيها، ميزةُ خَوَاصّ هذه الأجسام»[(72)]، فإن الملح

---

(67) المصدر نفسه، ص 93. إن الأصل الفيسيني (نسبة إلى فيسينو، مترجم أفلاطون التوسكاني) لهذه الموضوعة بديهي ها هنا.

(68) المصدر نفسه، ص 96-97.

(69) المصدر نفسه، ص 95.

(70) Bernard Palissy, *Oeuvres complètes* (Paris: J. J. Dubochet, 1880), p. 27.

(71) Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel: Excellent et rare opuscule* (Paris: Jobert, 1976), p. 52.

(72) P. J. Fabre, *Abrégé des secrets chimiques* (Paris, 1636); réed. (1980), p. 86.

المركزي، بذار الكون، يجب أن يكون إذاً جسماً يتضمن كل الأجسام الأخرى.

ويَخلص إلى القول التقيُّ الخيميائي: إننا نرى فيه كلَّ العناصر: النار، بسبب حرارتها ووضوحها العظيم؛ والهواء، بسبب خفته وبياضه؛ والماء، بسبب شفافيته ورطوبته؛ والتراب، بسبب جسمانيته وكتلته المتراصة؛ والسماء، بسبب الخصائص والميزات العظيمة **للشمس والقمر** وكل النجوم، بحيث أن كل الأسباب التي أنتجت الملح تنضغط فيه[73].

3. أخيراً (لكن يجب أن نتذكر تماماً أن هذه المعاني ليست حصرية إطلاقاً بل يمر أحدها في الآخر بصورة متواصلة)، يظهر الملح كالطفل المولود من هذا الزواج المقدس للسماء والأرض - طفل هو عموماً إبنة[74]، إبنة الأرض، التي هي أرضٌ أيضاً، لكن أرضٌ عذراء، في حين أن الأرض الأولى، الأرض - الأم، كانت عاهرةً في البدء. «إن ملحنا، بحسب ما ورد في *Le Cosmopolite*، هو أرض، وهذه الأرض عذراء»[75]، وقد كتب بلانيس كامبي:

(73) Manget, *Bibliotheca chemica curiosa*, I, p. 293.

(74) حين يبدو الملح ابن **الأرض**، وليس ابنتها، لا يستعيد عندئذٍ **العذراء**، بل **المسيح** بالذات. انظر: Fabre, *Abrégé des secrets chimiques*, pp. 80 et 155:

«يبدو حتى أن الروح العام للعالم يحب **الأرض** أكثر من أي عنصر آخر، ولا سيما انه يهبط من أعلى **السماوات** حيث مقره و**عرشه** الملكي، بين قصوره اللازوردية، والمذهّبة والمرصعة بكمية غير محدودة من الإلماس والياقوت الجمري، الذي يسكن في الزنازين الأكثر تجويفاً، كهوف **الأرض** المظلمة والرطبة؛ ولكي يتخذ فيها الجسد الأشد خساسة واحتقاراً بين الأجساد كلها التي يعرف أن يُنتجها في **الكون**، والذي هو ملح القسم الأشد قذارة... مقلداً بذلك **خالقه** الذي صار إنساناً حباً بالبشر الذين خلقهم من هاوية العدم، وأراد أن يتعذب طوعاً لأجلهم».

(75) المصدر نفسه، ص 278.

لنبحث في رحم الأم، وسنجد فيه جسماً له شكل ملح، تقيم في أحشائه هذه الأرض العذراء التي لم تنتج شيئاً بعد، والتي يتحول فيها الروح الشامل المنتشر في الجسم الأرضي[76].

هكذا تلد الأم السوداء العذراءَ البيضاء التي يرمز إليها، في أسطورة أكتيون، عري ديانا الباهر ـ تلدها هي والروح الشامل، أي مع البذار الكوني الذي ينقله الزئبق. لكن هذه «الأرض العذراء»، المولودة من الروح الشامل، سوف يُخصبها بعدئذ هذا الروح عينه ليلدها من جديد في نهاية الأمر ـ سوف تكون إذاً إبنة لعطارد وزوجاً وأماً له في الوقت نفسه، مثلما العذراء مريم هي بالنسبة لله الواحد، ابنة الآب، وأم الابن وزوج الروح القدس. هذا التوازي بين «الرحم البكري للعالم الأكبر» (الأرض العذراء) و«رحم العذراء الطوباوية»[77] وردت الإشارة إليه في نصوص لا تحصى للخيمياء المتأخرة:

بما أن الابن الأكبر سناً من والدته ـ كتب شخص مجهول في القرن الثامن عشر ـ **إنما ولدته في البدء النجوم أو تأثيراتها، فهو ينزل بصورة غير ملحوظة من السماء إلى الأرض ليلد فيها هذه الأم الشاملة التي يجب أن تعيد تكوينه بعدئذ في أحشائها البكرية لتلده وتُظهره**[78].

وفي نص آخر في الحقبة ذاتها: «ينزل ضوء السماء والنجوم... من الشمس إلى الأرض، لدى نشوء فكرة ابن الله في أحشاء مريم، ليتخذ جسماً أولياً... في مركز الملح كما في أحشاء أرضٍ عذراء» ـ أو، كما يقول كولسون (Colleson)، مثلما «في

---

(76) المصدر نفسه، المقدمة، من دون ترقيم.

(77) H. Khunrath, *Amphithéâtre de l'éternelle sapience*, traduction de Grillot de Givry (Paris: Bibliothèque Chacornac, 1900), pp. 156 et 165.

(78) Bernard Biebel, éd., *Révélation de la parole cachée des anciens* (Paris: Armaartis, 1978), pp. 10-11.

البطن النقي والبكري للأرض الآدمية»[79]. يحصل حتى أن الحدثين - الطبيعي وما فوق الطبيعي - يتطابقان، كما هي الحال، بصورة مؤثرة بشكل خاص، في كتيِّب إيكهارتسهاوزن *Uher die Wichtigsten Mysterien der Religion*، حيث نرى دم المسيح على الصليب يخترق مركز الأرض ويُخصب فيه «ملحَ الحكمة»[80]، الخلاصةَ المنيرة والمحيية التي أودعها الله هناك عربوناً لمصاهرته، لكن التي غشَّتها الخطيئةُ بغلافٍ لا يمكن اجتيازه - إلا بالضبط بدم الفادي.

لكن هذه الأرض - الابنة، مثل الأرض - الأم، تؤوي في بياضها عنصراً نارياً، كبريتياً، ساطعاً - حمرةً خفية ومركزية:

مثلما يقوم الجحيم في المركز المعتم للأرض الواسعة، كذلك فإن كُلاساً(*) سحرياً يكمن في المركز المعتم لأرضنا العذراء، وفيه تشتعل النار المستمرة والخفية للطبيعة[81].

إلا أن ثمة فرقاً: في الأرض - الأم، كان هذا المركز الناري مفتوحاً؛ أما الملح، فعلى العكس، كما يقول فيجونير، «هو غطاءُ النار، التي تَهْدَأ بالملح وتتفق مع عدوها، الذي هو الماء»[82] - بحيث يمكن تحديده بأنه الغضب الإلهي المتحاشى أو الرحمة. وإذا استعدنا معاً كل هذه الإشارات، نصل الآن إلى نوع من قَطع الأرض الخيميائية يظهر هكذا: في المركز الأمومي، لا

---

(79) Colleson, *La Nature à découvert... par le chevalier inconnu*, dans: Eugène Canseliet, *Trois anciens traités d'alchimie* (Paris: J. J. Pauvret, 1975), pp. 66-67.

(80) Karl von Eckhartshausen, *Uber die Wichtigsten Mysterien der Religion*, mit e. Einf. von Antoine Faivre (Freiburg im Breisgau: Aurum-Verlag, 1978), p. 30.

(*) الكُلاس، أو الـ tartre، هو قشرة كلسية تتكون على جدران المواقد عند الغليان (المترجم).

(81) Della Riviera, *Le Monde magique des héros*, pp. 129-130.

(82) المصدر نفسه، ص 29.

شيء، أو جاذبيةٌ مظلمة، فراغٌ مفترس، نارٌ على غرار نار الجحيم تشتعل من دون أن تضيء؛ ثم «أرضٌ عذراء وبلا دنس»[83] (أرضٌ ـ ابنةٌ) هي «الأرض النقية والحقيقية»[84]؛ وأخيراً، الأرض التي نعيش عليها والتي ليست، بحسب نويزمان، إلا «غائطاً وثمالة»[85] للأرض الأخرى. هذه الأرض النجسة، شرح كيرشر، في ما بعد، أنها ضرورية، منذ الخطيئة، لكي يكون هناك تناوب للحياة والموت. بما أن الأرض عذراء، لا يسمح الملح إلا بالخلود، لكونه الحياة بالذات، **vigor et robur terrae**[86] ـ «بأساً» و«قوة» لم نعد قادرين، بسبب خطيئة آدم، على أن نتحملهما. ولما كانت الـ **terra damnata** (الأرض الملعونة) مجرد غائط، مجرد علامة على عقوبة مميتة، فإنها تبدو تشكّل، في السيرورة الخيميائية، فُضالةً لا يمكن استعادتها إطلاقاً: يبقى لنا أن نرى إذا كانت الأمور هكذا.

لقد التقينا الأرض إلى الآن **كموقد** الكون. لكن إذا كان الموقد مكان الشعلة، وإذا كانت كل شعلة تنتج رماداً، يصبح الموقد المكان الملوّث بامتياز ـ وهذا بالضبط ما يميز الأرض، المدفونة تحت رمادها هي وتحت رماد العالم. ويجب أن يعني لنا الرماد الغائطَ، القشرة، الترسب الجامد الذي تولده كل حركة حية بفعل اشتغالها بالذات، ثم الذي تنفصل عنه تاركة إياهُ يسقط خلفها ـ على الأرض، المكان العام الذي يسقط فيه ذلك، كما رأينا أعلاه. لقد ترك لنا نويزمان وصفاً مؤثراً لحياة الناس،

---

(83) *Theatrum Chemicum*, Ibid., VI, p. 446 (Commentaire d'Orthelius sur *La Nouvelle lumière chimique*).

(84) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, p. 190.

(85) المصدر نفسه.

(86) Kircher, *Mundus Subterraneus*, I, p. 318.

حيث نجد نشيداً مدهشاً للملح.

المضطرين للعيش من دون غفران في هذه البالوعة التي ربما تكون الجحيم الحقيقي[87] ـ جحيماً غائطياً هذه المرة، وغير ناري:

تصيب حالات الفساد والاهتراء الناس بفعل حثالات العالم، التي يعيشون فيها حياة قصيرة وممضّة ملأى بالإزعاجات وبأمراض موهنة، لا أكثر ولا أقل من حياة مجرم محاصر داخل سجن قذر ومُعتْم، حيث يرتجف بين الموت والرجاء، بين النتانة والحشرات الطفيلية، ويتغذى من فضالة اللحوم المهترئة والوسخة... يجول [الشيطان] حول الكرة الأرضية، أي حول غوائط العالم التي تشكل الأرض مقرّها الرئيسي؛ (الأرض) التي تتقيأ فسادها على العناصر الأخرى. هكذا فإن الناس الذين يعيشون من هذه العناصر وفيها، يكونون مُفْسَدين في ذاتهم وبذاتهم[88].

للوهلة الأولى، ربما تبدو مهمة الخيمياء مهمة القيام بتطهير، مهمة إظهار العنصر النقي المخفي تحت هذه الكدسة من غوائط القشور، الـ **Qelipoth**[*] الفظة. لكن في الواقع، وكما كتب بونتانوس وسَيُكرِّر بعده ليموجون دو سان ديدييه، «من يفصل شيئاً عن الموضوع، ظاناً أن هذا ضروري، لا يعرف من الفلسفة شيئاً بالتأكيد: لأن النافل، والوسخ، والنجس، والكريه والموحل، وعموماً كل خلاصة الموضوع إنما تكتمل في جسم روحي ثابت، بواسطة نارنا»[89]. إن الفكرة تقليدية، فضلاً عن ذلك، منذ بدايات

(87) هذا ما تحاول أن تؤسسه الـ *Aureum Vellus* على تفسير آية من المزمور 20: *Pones eis deorsum et in reliquiis tuis praeparabis vultum eorum.*

انظر: *Theatrum chemicum*, Ibid., V, p. 393.

(88) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, pp. 214-215.

(*) كلمة عبرانية معناها القشور (المترجم).

(89) Pontanus, *Epître du feu philosophique*, traduction de B. Biebel (Paris, 1981), non paginé. =

الخيمياء: «Olos è tephra estin» الرماد هو كل شيء»[90]، كان يقول زوسيم ـ أما موريينوس (فكان يقول): «لا تحتقر الرماد الذي هو في قعر الإناء، إنه بالتأكيد في مكان سفلي، لكنه diadema cordis tui[*]»[91]. ويمكن التساؤل على ماذا تقوم إرادة الاستعادة هذه؛ يجب التذكر عندئذ أن الرماد هو، كما كنا نقول أعلاه، قشرةٌ جامدة، وأن دور القشرة هو الإخفاء والتغطية مجدداً، لكن الإظهار أيضاً: مثلما لا تتكشف الفكرة إلا بالإغلاق على نفسها تحت قشرة اللغة، كذلك ـ ونستعيد هنا موضوعةً باراسلسية[92] كبرى ـ لا يمكن أي حيلة خيمائية أن تصل إلى الإنسان إلا عبر قشرة أولية لا قيمة لها بحد ذاتها، لكن لا غنى عنها:

كل ما نراه ونلمسه ـ سيقول نويزمان بالمعنى ذاته ـ ليس سوى الغائط الذي يغلّف مادة مخفية. نلاحظه بوضوح في اللحوم التي نأكلها، في الكتلة التي لا تتحول ضمنها إلى لحمنا، بل يجري التخلص منها عبر الأمكنة المعدة لهذه الغاية؛ ذلك أن الطبيعة تجتذب منها فقط العصارة غير المرئية والروحية، القادرة على أن تتحول إلى لحم ومادة فينا[93].

والحال أن هذا الغلاف الغائطي لا ينبغي نبذه أو إتلافه، يجب فقط العمل على أن يكف عن إخفاء ما يجب أن يوصله ـ

---

(90) Marcelin Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, 2 vols. (Paris: [s. n.], 1887), I, p. 91.

انظر أيضاً: Saint-Didier, *Le Triomphe hermétique*, pp. 230-234.

(*) تاج قلبك (المترجم).

(91) انظر: M. L. von Franz dans son commentaire sur: *L'Aurora consurgens*, Ibid., vol. III, p. 340, n. 17.

(92) درسنا هذه المشكلة في مقالتنا: «Le Symbole du fruit chez Paracelse,» *Bulletin de la Société ligérienne de Philosophie*, no. 1.

(93) Nuysement, *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde*, p. 201.

يجب جعله شفافاً، أي وفقاً للأسلوب الخيميائي، تحويل الرماد إلى زجاج[94]. وهذا المسعى صالح من جهة ثانية حتى من وجهة نظر دنيوية: «يمكن صنع الزجاج من كل أنواع الرماد ـ هذا ما يذكّرنا به برنار باليسي ـ وبعضها أقسى على الذوبان من بعضها الآخر»[95]. ويقول فيجونير (Vigenère)، مستشهداً بروزس (Rhoses) في بحثه الرائع *Traité du feu et du sel*[*]: «...الزجاج، الذي يتنقّى، بحيلة حاذقة للنار، من كمدة الرماد، ليتحول انطلاقاً من ذلك إلى صفاء شفاف»[96]. وإن ما قد يُدخل نوعاً من البلبلة في النصوص المتعلقة بهذا الموضوع، إنما هو ناجم عن كون الزجاج غالباً ما يسمى فيها **ملحاً**[97]؛ لكن يَحْسُن أن نميّز هنا، مع *Le Cosmopolite*، «مِلْحاً مَنَويّاً» (ذلك الذي تحدثنا عنه أعلاه)، هو ناتج الأرض **الأول**، ومِلْحاً هو «المادة الأخيرة لكل الأشياء»[98] ويتماثل مع الزجاج؛ أو بالأحرى، ولتحاشي أي التباس، يكون من الأفضل اعتبار الزجاج ـ كما يفعل فيجونير[99] ـ مبدأً رابعاً بجانب الكبريت والزئبق والملح. ويمكن الاشارة الى ظاهر تبريرٍ للبلبلة المذكورة هنا مفاده أن الزجاج هو، كالملح، «أرضٌ عذراء». لكن العذراء المِلْحية معدَّة لأن تلد، في حين أن الزجاج يظهر على العكس كأرضٍ عقيمة وغير قابلة للفساد،

(94) نتعرف هنا على موضوعة حكاية سندريلا، التي نحيل بصددها إلى تحليل ميشال سير المشرقط في: Michel Serres, *Hermès* (Paris: Editions de Minuit, 1968), I, pp. 214 sq.

(95) Palissy, *Oeuvres complètes*, p. 298. Même formule dans *la Margarita preciosa* de Petrus Bonus, dans: *Theatrum Chemicum*, V, p. 537.

(*) بحث في النار والملح (المترجم).

(96) Vigenère, *Traité du feu et du sel*, p. 42.

(97) مثلاً عند: Palissy, *Oeuvres complètes*, pp. 58-59, et 298 et passim.

(98) *Le Cosmopolite, ou, nouvelle lumière chimique*, p. 230.

(99) المصدر نفسه، ص 53.

تشكّل نقطة نهائية **Vitrum omnium extremum**(*) كما يقول جان ـ إسحق هولانديه)[100]. ففي الزجاج، في الواقع، إما أن يكون مبدأ كل تغيير، الأساس الرطب في الجسم، أُزيل بالكامل، أو جرى تثبيته كلياً بحيث «يكتمل في هذا الجسم الجميل الشفّاف كجسم أثيري» (ديسبانييه D'Espagnet)[101]. وهذا ما يتيح إقامة رابط بين الفكرة الرئيسية للزجاج والفكرة الرئيسية لأورشليم السماوية التي يقول لنا سفر الرؤيا[102] إن مادتها هي **aurum mundum tanquam vitrum perlucidum**(**): بعد الدينونة، حين يكون كل شيء قد ثبّت، «كل ما هو تحت القبة الزرقاء سوف يحوّل إلى زجاج بتدبير إلهي»[103]. إن خاتمة نص باراسلس *De secretis creationis*(***) تقدّم رواية معبّرة جداً عن هذا التحول النهائي: ما أن يتم التلفظ **بالحكم**، حتى يختفي أي عنصر زئبقي (متحرك، وسيط) ووحدهما يبقيان النفسُ التي باتت مثبّتةً (في الخير أو في الشر) و«جسمُها المصفّى والمخثّر كبلّور»[104]، فيما كلٌّ منهما يتمتع ويبقى في الآخر.

لكن هذا الإنجاز للعالم يسبقه إنجاز العمل المتمثل بحجر الفلسفة، والذي نود أن نعطي بعض الملاحظات بخصوص مادته،

(*) الزجاج هو النقطة القصوى لكل الأشياء (المترجم).

(100) *Theatrum Chemicum*, Ibid., III, p. 471.

انظر أيضاً: المصدر نفسه، ج 2، ص 78: *Vitrum finis omnium corporum naturalium*.

(101) d'Espagnet, *La Philosophie naturelle restituée*, p. 91.

(102) Apocalypse, XXI, 21.

(**) ذهب خالص شبيه بالزجاج الشفاف (المترجم).

(103) *Theatrum chemicum*, III, p. 471.

(***) أسرار الخلق (المترجم).

(104) *Schriften*, Ibid., VI², p. 115.

انظر أيضاً: Les Architectures de verre du *Songe de Poliphile* et du *Cinquième livre* de Pantagruel - et les «immenses glaces éblouies» du *Rêve parisien* de Baudelaire.

على سبيل الختام. لقد سبق ورأينا أن «مادة» الأورشليم السماوية هي «ذهب خالص يشبه الزجاج الخالص **aurum mundum simile vitro mundo**»[105]. لكن حتى إذا كان الذهب أنبل أبناء الأرض فهو يحتفظ بشيء من «القذارة البكرية»[106] للرحم الذي ولد فيه، يبقى ملوّثاً بكبريت الأرض النجس الذي يعطيه لونه الأحمر، الأصهب، الدامي: من هنا صلته، التي شدد عليها كثيراً فيجونير، استناداً إلى **الزُّهار** (Zohar)، **بعيسو** (Ésaü) الأصهب، أي بالشيطان (الذهب كـ «ذَرْق الشيطان»)[107]. هذا وسوف يقول نيكولا فالوا بالمعنى عينه: «إن الذهب ليس شفافاً بسبب الكبريت الأرضي الذي يملأ جسمه»[108]، وهذا هو السبب في أن إنجاز العمل سيتحدد موقعه ما وراء الذهب، في مسعى ستكون دلالته في الوقت عينه الانفصال الكامل عن الكبريت الأرضي (كما نرى ذلك لدى دونيز زاشير Denis Zachaire)[109] وبلوغ الشفافية الكاملة ـ «الأمر الذي يمكن، بحسب فيجونير، أن يُرى في الزجاج الذي هو صورة حجر الفلسفة، الذي أجاب بخصوصه ريمون لول، وقد استعلم عن صنع الحجر المشار إليه قائلاً: **Ille qui sciet facere vitrum**[*]»[110]. هذا الانتقال، أو الأحرى

---

(105) Apocalypse, XXI, 18.

(106) B. Biehel, éd., *Révélation de la parole cachée des Anciens* (Paris, 1978), p. 14.

انظر أيضاً: Collesson, *Observations pour l'intelligence des principes et fondements de la nature*, 2 vols. (Paris: H. du Messnil, 1631), p. 67.

(107) المصدر نفسه، ص 151.

(108) المصدر نفسه، ص 151.

(109) المصدر نفسه، ص 190.

(*) ذلك الذي يعرف أن يصنع الزجاج (المترجم).

(110) المصدر نفسه، ص 110؛ وينبغي هنا إثارة مسألة العلاقة بين الزجاج (Vitrum) والزاج (Vitriol). انظر: Fabre, *Abrégé des secrets chimiques*, p. 127. طبعة مستشهد بها، حيث الزاج (زيت الزجاج)، أو ال Vitriol، مصحّف في عبارة، «L'or y vit».

هذا الاكتمال للذهب في الزجاج، لم يُبرزه أحد، بلا شك، بصورة أكثر أناقة مما فعل جان دو بونيه في كتابه *Abrégé de l'astronomie inférieure des sept métaux*[*]. إن الأرض، «المخثّرة والقابضة»[111]، تظهر فيه فاعلةً من الدائرة إلى المركز بقوة منجذبة إلى المركز تخلط كل العناصر، وتمزجها وتساوي بينها:

لكن، يوضح مؤلّفنا، إن عمل الأرض الأخير والكامل ينتهي عند مزيج الذهب، ففيه فقدت العناصر الأخرى كلياً ذكرى ميولها، وإذ تأخذ مَيْل الأرض، تبدو تتجاوزه إلى مَيْل التكثف وإلى البحث عن مركز الجاذبية[112].

إن رمز الذهب الشمسي، أي صورة الدائرة ◯، يسجل هذا «العمل الأخير» للأرض، بمقدار ما الذهب هو التراص الكامل وانتصار القوة الجاذبة؛ لكن في الواقع، إن الرمز الحقيقي هو دائرةٌ مركزها مرئي ⊙، «وهو ما يعلِّم بأن الذهب مرئي تماماً، وأن الداخل هو كالخارج والفوق مثل التحت»[113] ـ أي أن الذهب الناجز ينضم إلى شفافية الزجاج وأن التراص الذي يصل إلى أقصاه يعيد لنا سيولة الشفّاف لكن متجمِّدةً.

مع ذلك، سنلتقي هنا مَثلاً جديداً وأخيراً على اجتماع الضدين هذا، على هذا الـ **coïncidentia oppositorum**[**]، المميِّز جداً لكل رمز خيميائي: بالفعل، إذا أصيبت شفافية الزجاج بالإزالة الكاملة للكبريت الأرضي، من جهة، فإن هذا الزجاج نفسه، من جهة أخرى، إنما يتم تحديده أحياناً ككبريت خالص ـ

(*) مختصر علم الفلك الأدنى للمعادن السبعة (المترجم).

(111) Bonai, *Astronomie inférieur des sept métaux*, p. 16.

(112) المصدر نفسه، ص 17.

(113) المصدر نفسه، ص 20.

(**) توافق المتعارضات (المترجم).

هكذا لدى نويزمان، الذي يُحِلّ محل الثالوث الباراسلسي، ملح - كبريت - زئبق، الثالوثَ ملحاً - زجاجاً - زئبقاً[114]. وبالتأكيد، يعلن فيجونير الطيب من جهته:

إنه مبدأ أساسي يعتبره مؤكداً كلُّ علماء الطبيعة، أن الشفافية تحصل حين يزيد الماء كثيراً في التركيب والمزيج عن التراب، وتحصل الكمدة على العكس حين تغلب الترابية على الماء، والشك في ذلك قد يصبح جريمة قدح في الذات الملكية لا تغتفر، لأنه من ذا الذي يشك - سوف يقولون - **في أن الأمور تحصل هكذا؟ - أنا**، سوف أجيب، **الذي تبيِّن لي التجربةُ العكس كلياً**[115].

إن ما تبيِّنه التجربة لفيجونير، إنما هو أن الشفافية (الكرامة الفلسفية) لا يمكن أن تجيء إلى الزجاج بفعل خاصيةٍ سائلة أو زئبقيةٍ (لأن الزجاج مصنوع بالضبط بفعل إضعافٍ شديد للماء أو الزئبق)، بل بفعل عنصر ثابت يمكن تسميته، على سبيل القياس وإن خلافاً للأصول، «ترابياً»، وهو في كل حال من طبيعة كبريتية:

لا شيء يصبح ثابتاً، يقول تريسموزان (Trismosin) بوضوح شديد، **ما لم يكن مشرقاً أيضاً وما لم يصبح مادة جميلة وشفافة، لأنه هنا بالذات، وبهذا الشكل، يَظْهَر السولفورو فيلوزوفوروم، الرمادُ المستخلص**[116].

يمكن القول، فعلاً، ولحل التناقض الظاهر، إن كل السيرورة الخيميائية تكمن في التحرر (**Solve**) من التثبيت الذي يُحدثه الكبريت الأرضي أو الأمومي - هذا أوان الرَّوحنة أو

(114) المصدر نفسه، ص 170.

(115) المصدر نفسه، ص 243.

(116) Trismosin, *Splendor Solis*, p. 221.

الصعود ـ ثم في هبوط متجدد أو تحوُّلٍ إلى تراب **(coagula)** بفعل الكبريت السماوي أو الأبوي، والزئبق هنا هو الذي يصعد ويهبط. إن جيرهارد دورن، في مقطع من نصّه *Physica trithemi*[117]، سوف يُمنظم[*] للمرة الأولى (؟) هذه السيرورة في سبعة أطوار يتولى جاكوب بويهم (Jacob Boehme) تنسيقها هذا التنسيق الرائع المعروف لدينا. ونحن لن ندخل في تفصيل هذه الدورة، التي تفحصناها في مكان آخر[118]؛ سوف نلاحظ فقط، مع كولسون[119]، أن حجر الفلسفة «الإنساني والأرضي» (ذلك الذي نتكلم عليه) يتعلق بحركة الهبوط مجدداً، تلك الحركة التي «يمسك بها الجسم، الذي هو الكبريت، الروح التي هي الزئبق ويثبِّتها»، في حين أن حجر الفلسفة الإلهي (= المسيح) يشرف على الصعود.

إن ما يَنْتُج من كل ذلك، بالنسبة لمقصدنا، هو أن هذا الزجاج، المتمثل بحجر الفلسفة، ينطوي في داخله على نار، على

---

(117) *Theatrum chemicum*, I, p. 398.

وسوف ننقل هنا من دون تعليق هذا النص الأساسي: «Notandum utique, sicuti primo, secundo et tertio gradibus, cor nostrum a vili et sordida corruptibilique terra recedens sursum ascendit, haud secus per quartium, quintum, sextum et septimum in renovatam terram in - corruptibilem, solidam, constantem... et non amplius separabilem ab unitate cui conjoncta est descendit».

ومعنى هذا المقطع باللغة العربية هو التالي: «يجب أن نلاحظ أنه، في حين يرتفع قلبنا إلى الأعلى، بواسطة الدرجات الأولى والثانية والثالثة، تاركاً الأرض الخسيسة والقابلة للفساد، فهو يهبط بالدرجات الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة في الأرض المتجددة غير القابلة للإفساد، والصلبة، والثابتة، والمرتبطة بوحدتها بصورة لا فصام فيها» (المترجم).

(*) يحوِّل إلى منظومة أو سيستام (المترجم).

(118) *Désir et imagination chez Jacob Boehme*, dans: Jacob Boehme (Paris: J. Vrin, 1979), pp. 77 sq.

(119) Colesson, *Observations pour l'intelligence des principes et fondements de la nature*, p. 69.

كبريت لم يعد في الحقيقة كبريت **الأرض** النجس، بل كبريت الأعالي المذكّر، نار السماء: «في العقيق الأحمر، في أحجار الياقوت، يبلغ أبو كل المخلوقات، نارُ السماء، بعد إعدادٍ بسيط، درجةً قصوى من النقاء والرهافة». ليس حجر الفلسفة إذاً زجاجاً غير متميز، بل هو هذا الزجاج اللا شبيه له والناريٌّ الذي هو الجمان، الحجر الكريم:

حجر الفلسفة عالَمٌ صغير، ثمرةُ إعادة الولادة، حيث الكائن الكامل للنجم الأدنى والأعلى استقر في مركزٍ، في وسط. فمن جهةٍ، يجري اقتطاع الحجر من مركز السماء الأعلى والمُحْيي، الذي هو ضوؤها ما فوق السماوي ونارها التي لا تمس، والذي يمنح السماوات والنجوم، والكواكب وكلَّ العناصر الحياةَ، والضوءَ، والحركة، والطاقة، ووسيلة البقاء. ومن جهة أخرى، يجري اقتطاعه من مركز الأرض الأدنى، الأشد شفافية، وذي النقاوة الكاملة... من هذين المركزين البعيدين أحدهما عن الآخر إلى أقصى حد، واللذين تنبجس منهما كل طاقات العالم، من هذين المركزين اللذين يجمعهما الفن ويصل بينهما، يتألف في الأخير حجر الحكماء[120].

وإذ يستعيد جان دو مونتي ـ سنايدر، هو الآخر، شفافية العقيق الأحمر، يطلق العنان للمزيد من الغنائية:

ليس في هذا العالم ما هو أسمى من الله والعقيق الأحمر الشمسي. ولقد أرادت الطبيعة أن تمجّد العقيق الأحمر أكثر من الذهب، لأنها أنضجته بصورة مكتملة، وعلاوةً على ذلك رفعته إلى مصاف الزجاج: وهذه هي الحدودُ والعمليةُ الأكثر اكتمالاً التي في وسع الطبيعة أو الفن إنجازها، لأنه لا يمكن تصور ما

(120) Kieser, *La Kabbale chimique*, pp. 207 et 210.

هو أرقى من التحويل إلى زجاج: لذا سيكون منصفاً أن نَخْلُص إلى اعتبار أن كبريت العقيق الأحمر يجلب إلى القلب قوةً أكبر، بلا شك، من تلك التي يجلبها كبريت الشمس[121].

وهنا أيضاً، ربما ندين إلى باراسلس بالصياغة الأعمق والأكثر دلالة. ففي *Philosophia ad Athenienses*[*]، يجري تحديد عالم المخلوقات بأنه غابة كبيرة معدة لأن «تصبح قليلاً من الرماد ـ وهذا الرماد قليلاً من الزجاج ـ وهذا الزجاج بيريلاً[**] صغيراً»[122]. والبيريل، في سفر الرؤيا، هو الحجر الثامن في أساس أورشليم السماوية؛ وبالنسبة لنيكولا دو كوزا (Nicolas de Cues)، الذي وضع البيريل في أساس أحد أبحاثه (**De Beryllo**)، هو «حجر أبيض، لامع وشفاف يتم قطعه بحيث يكون محدّباً ومقعّراً؛ وبالنظر عبر هذا الحجر، يصل (الناظر) إلى ما لم يكن يمكن رؤيته في البدء»[123]. والعقيق الأحمر لحجر الفلسفة هو إذاً قبل كل شيء هذه النظرة الجديدة، هذه العين الجديدة التي تتيح لنا، كما قد يقول رامبو، أن «نتقصى ما لا يُرى» ونرى ما وراء الملموس. ويمكن شرح ذلك بالمعنى المادي، كما يفعل باليسي (Palissy)، مقرِّباً «المياه البلورية التي تتسبب بالرؤية... من الماء التكويني الذي تُصنع منه النظارات والبلّور والمرآة»[124]؛ وقد نفضل أن نرى في ذلك مرموزة أخلاقية مع الأب كيرشر، الذي يرى أن واقع كون الشمس لا يمكن احتمالها

---

(121) المصدر نفسه، ص 109.

(*) الفلسفة لأجل أهل أثينا (المترجم).

(**) البيريل (beryl) هو نوع من الزمرد المصري (المترجم).

(122) *Schriften*, vol. IV[1], p. 15.

(123) Nicolas de Cusa, *Oeuvres choisies de Nicolas de Cues*, traduction de Maurice de Gandillac (Paris: Aubier, 1942), p. 475.

والسيد دوغاندياك يذكِّر في هذا المجال بأن بيريلوس هو المصدر الاشتقاقي لكلمة besicles الفرنسية، Brillen الألمانية.

(124) المصدر نفسه، ص 268.

إلا عبر ألواح زجاجية، إذاً عبر الزجاج المنبثق من الرماد، يعني أن نفساً طهَّرها التقشف والتواضع هي وحدها التي[*] **evadit ad unionem lucis aeternae**[125]؛ ويمكن اقتراح ترجمة سياسية أيضاً كما فعل فيكتور هوغو بصورة رائعة:

هذا الرمل الوضيع [= الشَّعب] الذي تدوسونه بأرجلكم، فلْيُرْمَ في الأتون [= الثورة]، وليَذُبْ وليَغْلِ فيه، سوف يصبح بلوراً رائعاً، وبفضله سيكتشف نيوتن وغاليليو النجوم[126].

مع ذلك، ربما يكون من الأفضل ـ وهذا سيكون موقفنا ـ إبقاء اللغز محاطاً بغموض مطلق. وسف نقتصر على الإشارة، كتحيةٍ دافئة إلى هنري كوربان، إلى أن ثمة اسماً آخر لهذا البيريل هو اسم ملاك سحبه سيزاري ديللا ريفييرا «بصورة خفيّة» من **«antico gelo»**، أي «ما يكون متجمداً في جليد بارق وشفّاف»[127]. من سواد العين الأرضية المثير للحزن، الذي كنا قد انطلقنا منه، إلى النقاء الجليدي للمرآة الملائكية، وفي تبادل النظرات هذا، يندرج كل لغز النِّتاج، الذي نتركه الآن، بعد عدد كبير من الرسائل المتصفّحة بسرعة، ينغلق على صمته.

(*) ترتقي إلى الوحدة مع الضوء الخالد (المترجم).

(125) Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digerta* (Romae: Hermanni scheus, 1946), p. 805.

(126) Victor Hugo, *Les Misérables*, dans: *Oeuvres complètes* (éd. Massim), XI, p. 443.

(127) المصدر نفسه، ص 175. انظر أيضاً في: Basile Valentin, *L'Azoth* (Paris: P. Moët, 1659), rééd. (Gênes, 1976), pp. 181-183.

اللقاء مع الرجل الزجاجي.

الفصل الثاني

الـروايـة الـخيـميـائيـة

مهداة لروح أ. م. شميدت

هنالك بين الكتابة الروائية والكتابة الخيميائية قرابةٌ مثيرة للفضول ربما تعود إلى أصلهما الإسكندري المشترك. ومنذ هذه البداية، يظهر التحقيق حول طرائق **النّتاج** ومآله كما لو كان غير قابلٍ للفصل عن إخراج يستعير لوازمه حتماً من أحد النوعين الكبّيرين اللذين يعيِّنهما إيرفن رود (Erwin Rohde) كينبوعين للرواية الأغريقية: اللقاء العشقي (الذي يصبح هنا، لقاءً حُلْمياً) وحكاية السفر. وفي الفئة الأولى، نجد أولاً نصوصاً كلاسيكية بالقدر الذي يَسِم رؤى زوسيم[*] (Zosime) أو **الحلم الأخضر** (*Le Songe vert*) لبرنار لو تريفيزان[1] (مع إحالة، في الحالتين، إلى مُسَارٍّ[**] مذكَّر)، وبعد أن نترك على حِدةٍ **حُلْمَ بوليفيل** الملتبس

(*) أحد البابوات (من 417 إلى 418 م). أدان البيلاجيانية، أو مذهب إنكار ضرورة النعمة، الذي اعتبر نوعاً من الهرطقة. وقد طوِّب قديساً (المترجم).

(1) Bernard le Trévisan, *Le Songe vert*, dans: *Oeuvres chimiques* (Paris: Edition de la Maisine, 1976).

(**) المُسَارّ (initiateur) يشرف على المسَارَّة التي يجري خلالها إطلاع عضو جديد على أسرار الديانات القديمة، أو الجمعيات السرية الحديثة (المترجم).

(Songge de Poliphile)، ونصل، مع الـ Philosophischer Discurs
Vom Stein des Weisen لـ «فيلوتيكن (Philotechne)»[2] والـ
Hermès dévoilé لسيلياني[3]، إلى نموذج من الأحلام حيث اللقاء مع حورية المسارَّة يتحول إلى زواج مقدَّس مجدِّد:

ما كادت تُنهي حتى دفقت من ثديها الأيمن الرحيقَ الحقيقي لكل ذكاء على وجهي غير الجدير والمحْمَرّ ارتباكاً، ولو كان جميع الآلهة خضعوا لربّات القدر، لكان هذا النَّضحُ جدَّدهم وأعادهم إلى حالتهم الأولى[4].

أما حكايات السفر (يقول لنا بيرنيتي (Pernety) إن **المسافر** (Le Voyageur) هو أحد أسماء عطارد)[5]، فيكفي التذكير، إذا اقتصرنا هذه المرة على القرن السابع عشر، بكتاب أندريا (Andreae) *Les Noces chimiques*[(*)] (الذي يتعلق أيضاً بالنوع الأول)، وكتاب فوكلين دي زيفتو (Vauquelin des Yvetaux) *Le Voyage des Isles occidentales et orientales*[(**)] الذي لم يُعد نشره، للأسف الشديد، و *Le Pilote de l'onde vive*[(***)] لماتورين إيكيم دو مارتينو (Mathurin Eyquem de Martineau)، وأخيراً بحكايتي بيروالد دو فيرفيل (Béroalde de Verville) اللتين ستشكلان قاعدة لتحقيقنا: من جهةٍ، «المجموعة الستيغانوغرافية»[(****)] حيث

---

(2) Philotechnus, *Le Philosophischer Discurs vom Stein des weisen under seiner Wunder Bahren Gebunt ad Praxin* (Gedruck Tzu Halle, 1619).

(3) Cyliani, *Hermès dévoilé, dédié à la postérité* (Paris: F. Locquin, 1832).

(4) Bernard Husson, *Deux traités alchimiques du XIXe siècle: Cours de philosophie* (Paris: Editions des Champs-Elysées, 1964), p. 69.

(5) Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique* (Paris: Delalain l'ainé, 1787), art. *Voyageur*.

(*) العرس الكيميائي (المترجم).

(**) رحلة الجزر الغربية والشرقية (المترجم).

(***) ربان البحر الحي (المترجم).

(****) سوف يجري بعد قليل توضيح معنى الستيغانوغرافيا (المترجم).

يشرح بيروالد، بصورة سردية، الرسم المواجه لعنوان طبعته لـ *Songe de poliphile*، الصادر عام 1600[6]، ومن جهةٍ أخرى، وبوجه خاص، كتابه الكبير جداً *Histoire véritable ou voyage des Princes fortunés*[*] الصادر عام 1610، والذي يتسارع فجأةً مساره اللامبالي في الصفحات الأخيرة، كصدىً، بحسب المؤلف، لاغتيال هنري الرابع، الذي إذ «أخذ معه شجاعته»[7]، دفعه إلى أن يجيز لنفسه الوقاحة نفسها التي سوف تميز لاحقاً الفصل الأخير من *La Chartreuse de Parme*[**].

إن كل رواية، بحسب ستاندال نفسه، هي مرآة يجيلونها على امتداد طريق (والخيميائي يستعيد هنا **طريق الطريق** (*Semita semitae*) لأرنو دو فيلنوف)؛ لكن مرآة بيروالد إنما يحددها هو ذاته بصراحةٍ كمرآةٍ سحرية، نتاج لفيسيل (Phecel)، أمير الخيالات[8]، مرآةِ خيالٍ حقيقي حيث النّاس «يتمرّون ويرون أنفسهم ملائكة»، وحيث «نفوسهم تُسمّى أجساماً، وأجسامهم نفوساً، وأحدهم هو الآخر، والآخر هو أحدهم، ونفوسهم نفس، والنفس الوحيدة عدة نفوس، وأحد الأجسام الأجسام، والجسم عدة أجسام»[9]. «سأكون أنا بالذات ـ يعلن راوي الـ *Voyage*، ليس من دون كبرياء ـ موضوع مآثري وبَشيرها، وإذ أتمتع بحياتي سوف أمدِّدها بحسب رغبتي عبر

---

(6) Francesco Colonna, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*, dévoilées des ombres du songe et subtilement exposées par Béroalde (Paris: M. Guillemot, 1600), fol. 4 sq.

(*) قصة حقيقية أو رحلة الأمراء المحظوظين (المترجم).

(7) Béroalde de Verville, *Histoire véritable ou le voyage des princes fortunez, diviseé en III entreprises* (Paris: P. Chevalier, 1610), p. 793:

حياة ملكي كانت تقود هذا الكتاب / حين وافته المنيّة، قطعت مساره / هذه المصيبة المفاجئة قضت على شجاعتي / وأنهت مشاريعي مع انقضاء أيامها.

(**) رواية مشهورة لستاندال (المترجم).

(8) Colonna, Ibid., fol. 8.

(9) المصدر نفسه، الورقة 12.

هذه المشاريع الجميلة»[10]. إن الرواية هي إذاً مجال «تأمل» تمجيدي في الانصقال الموفَّق جداً لمرآة أولوكليريه[11] الجميلة (Oloklêria، تمامية، كمال)، لكن هذه المرآة، في الوقت نفسه الذي تمجِّد فيه وتضاعف (من دون أن تَقْسم)، سوف تَقلب أيضاً، وتحرف، وتشوِّه ـ سوف تنتج، على غرار الحلم، بطريقة «الستيغانوغرافيا»، تزييفاً[*] يلزم بعدئذٍ إصلاحه:

إن الستيغانوغرافيا ـ حسبما يوضح بيروالد ـ **هي فنّ العرض الساذج لما يكون تصوره ميسوراً ويخفي، مع ذلك، تحت ملامح مظهره المتكثفة، موضوعاتٍ مختلفة تماماً عما يبدو مقترحاً، لما يمارَس في الرسم حين يجري إبراز منظر أو مظهر أو صورة أخرى تخفي مع ذلك تحتها وجهاً آخر يميزه المرء حين ينظر من مكانٍ ما حدَّده المعلِّم. وهي تمارَس أيضاً كتابةً حين يطيل الناس الكلام بصورة واسعة على موضوعات مستساغة تتضمن بعض الرهافات الأخرى التي لا تتم معرفتها إلا حين تتم القراءة من المكان السري الذي يكشف الروائع الخفية ذات المظهر الشائع**[12].

إن هذا التفسير للرسالة المخفيَّة، في «المضمون الواضح» للرواية البيروالدية، هو ما سنحاوله هنا، إذ ننكبُّ على أن نستخلص على التوالي شكل المغامرة الخيميائية الذي تستدعيه ثم مضمونها النهائي.

***

وفقاً لتقليد دهري، تبدأ حكايتا بيروالد، كلتاهما، بانطلاق

---

(10) Béroalde de Verville, *Histoire véritable ou le voyage des princes fortunez*, p. 4.

(11) Colonna, Ibid., fol. 11.

(*) تشويه في رؤية الأشياء، يستقيم إذا جرى تغيير الزاوية التي يتم النظر منها إلى تلك الأشياء (المترجم).

(12) Béroalde de Verville, Ibid., introduction (non pagineé), fol. 2.

مجموعةٍ صغيرة بحثاً عن سيدة («أليس العلم **سيدة**»؟[13] يسأل كاتبنا) ليس معروفاً سوى اسمها: أولوكليريه أو كزيريل (جناس تصحيفي شفاف لكلمة **élixir**). والطابع الجماعي في البدء لهذا البحث ليس فيه ما يدهش، لأن:

من سيكون سعيداً جداً لامتلاك هذه العذراء سيكون في وسعه، من دون التعرض للأذى، أن يجعل جميع أصدقائه سعداء ومحظوظين للغاية وأن يساويهم بنفسه. ستكون حسناؤه له بالكامل ولن تتعرض أمواله ودواعي فرحه لأي مخاطر شيوع. لكن النعمة الجميلة للسيدة التي تنفق على محظيِّها العزيز سيكون ضوؤها على شركائه من السطوع بحيث سيرضيهم ذلك، وتوفِّر لهم جدارةُ هذه الكاملة ظلاً من السعادة لا يعودون يرغبون معه إلا في أن يعظِّموها، ويعتبروا المخْلص لها سعيداً وأنهم مغتبطون جداً بالعيش وهم يُبدون إعجابهم[14].

مع ذلك، إذا كان الانطلاق مشتركاً، فالوصول متوحد، ومن جمهور **المطْلَعين على الأسرار**، واحدٌ فقط يصبح نصيراً، توبخه الحورية نوفيس (Nefès) (في الـ *Recueil stéganographique*) بمودَّة:

أيها البسيط في مشاعر الحب، أين تعلمت أن ممارسة العشق يجب أن تتم ضمن الجماعة؟ ألا تعرف أن الحب بما أنه أوحد، يريد أناساً لا يفكرون إلا في أنفسهم؟[15].

وفي كتاب *Le Voyage*، وبالطريقة نفسها، يصل الراوي وحده إلى الهدف: في البداية، وفي وطنه بالذات، يجري إطلاعه على الأسرار (يوضع على السكّة) بعد أن يَدْخُل صِدفةً إلى «منتزه

---

(13) Colonna, Ibid., fol. 12.

(14) Béroalde de Verville, Ibid., p. 8.

(15) Colonna, Ibid., fol. 7.

صغير» مزيَّن بينبوع جميل وشبيه بـ «جزيرة ملأى بأشجار مستوحدة»(16) يحرسها ملاك الصمت؛ ولدى الوصول، وبحظوةٍ خاصة، يصبح قيِّماً على المِصْرى(*) التي تنمو فيها بليراست، المرأة - الزهرة التي ستصبح أم كزيريل. وبليراست متحدرة من «ابنةٍ للغابات» كانت أمها جنيّة أغواها ملك البلاد، ثم قتلها؛ ومن جسمها المدفون، لكن المشبع بـ «مشروب النبات الكبير» (= الزئبق، روح العالم) الذي تَثَبَّت عليه كبلسم، برزت فجأة ساقٌ وُلدت منها زهرة تفتحت عن «فتاة جميلة ومتناسقة تماماً مضمومة إلى الساق بواسطة السرة»: إنها بليراست التي،

لما كانت عذراء مكتملة، تنطوي في ذاتها على ما يمكن أن يجعلها تلد كزيريل الرائعة والمثيرة للإعجاب... وهي تحتفظ في ذاتها بالفرج المَخْفيّ الذي بداعي الشرف يحفز تكوين كاملة الكاملات وولادتها(17).

إن السهر على هذه الولادة هو الامتياز الحصري لـ «قَيِّمـ» نا، لكنّ لِقَدَر رفاقه الأقل حظاً أهميته أيضاً: لما كانوا قد ضلوا السبيل في ما بين النهرين وهاجمتهم الأفاعي، فقد لجأوا إلى «مكان في منتهى الجمال» يوقف جداره غير المرئي الزحافات ويدلُّهم عجوزٌ على «النبات الكبير المزروع ثم على الخثارة الكونية الجيدة [أي المتبخر والجامد، الزئبق والكبريت] التي أعطانا منها بعض الأغراس»؛ وما أن خرجوا حتى لم يعد في وسعهم العثور مجدداً على المكان وفهموا أنهم أقاموا في جنة عدن «حيث لا أحد يمكنه أن يدخل عامداً» وتأملوا شجرتي الفردوس(18).

---

(16) Béroalde de Verville, Ibid., p. 724.

(*) بناء من زجاج تستنبت فيه نباتات البلاد الحارة (المترجم).

(17) المصدر نفسه، ص 743 و748.

(18) المصدر نفسه، ص 582-583. نقع مجدداً على هذه الفكرة عن أرض مجهولة يمكن بلوغها في بعض الأحيان في وصف جزيرة سيمبسيكيه (المصدر =

لكن البحث عن المطلق ليس فقط فِعْلَ مغامرين معزولين أو متجمعين بصورة غير رسمية: إنما تقوم به أيضاً منظماتٌ مُسارية تقليدية ومهيكلة. ففي الـ *Recueil stéganographique*، تنشّط دعوةَ البطل «قَبالةٌ»(*) نقلها «دراويد»(**)، و(هذه الدعوة) تقوده إلى مغارةٍ، «بيتِ قربان مقدس» واقعٍ «في الحرارة الكاملة لتلك الكرة السفلى (هكذا نسمّي الأرضَ، مع أنها تدور بعنفٍ حول الشمس)»[19] ومُقام «في الزمن نفسه الذي شكلت فيه توافقات النجوم جزءًا من قرنٍ شبيهاً بالعصر الذهبي». هنالك جرى إطلاعه على تقليد أكثر سرية، واحدٌ فقط يمكن أن يؤتمن عليه: بالنظر لكره البشر لدى المنتخَب السابق، الحكيم أوبويل، كانت «سلسلة القَبالة»[20] هذه تتعرض بشدة لخطر الانقطاع، لولا أن الحورية نوفيس، ابنة الملك أرشيه (Archée)، سلبته ذاكرته وعلمه أثناء نومه. وفي كتاب **الرحلة** (*Voyage*)، يجري التشديد أكثر أيضاً على دور الجمعية السرية: المقصودة هنا قَبالة «أصدقاء الخير» أو حُجاج الحب الذين يتمتعون، على غرار أعضاء وردة الصليب(***) اللاحقين، بامتياز التواصل عن بعد:

المذكور، ص 51). في حالة الكسوف، يقول سكان الجزيرة، يصبح بحرنا، المختلف تماماً عن غيره من البحار، مشابهاً على مدى عشرين يوماً للتجمعات المائية الأخرى، وفي الوقت نفسه صالحاً للملاحة.

(*) القبالة (Cabale) هي معارف لها علاقة بالسحر والتنجيم، ويمكن أن تشير أيضاً إلى جماعة تتشارك هذه المعارف. وهي بوجه خاص مذهب سري لدى اليهود (المترجم).

(**) الدراويد جمع درويد (druyde)، وهو الكاهن الغالي في فرنسا القديمة (المترجم).

(19) Colonna, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses*, fol. 4.

فنلاحظ هذا الاعتناق - اللافت في تلك الحقبة - لنظريات كوبرنيك.

(20) المصدر نفسه، الورقة 5.

(***) بدعة من أصحاب الرؤى من أصل ألماني، انتشرت في أوروبا في القرن السابع عشر (المترجم).

هنالك نوع من القبالة بين الجان وأصدقاء الخير والنُّسّاك في كزيريل، بحيث في أي مكان من العالم يكون هؤلاء أو أولئك، يمكن أن يعرفوا جميعاً ما يحصل للآخرين، في مغامراتهم وخصوصياتهم الأكثر خفاء[21].

هذا وإن مركزها هو مملكة نابادونس (= أبوندانس أو الرخاء)، حيث توجد صومعة الشرف، مهد الأمراء المحظوظين. وفي موقع هذه الصومعة، كان يرتفع في الماضي «قصرٌ قديمٌ... تسكنه البوم وتختلي فيه الأفاعي»، كائنٌ «إلى الشمال في منتزه الوحدة»؛ ولقد أمر الحكيم سامردوكس، الذي كلفه الملك بتربية أبنائه الثلاثة، بتنظيفه وإزالة ركامه، وبـ «هدم الحواجز، وإسقاط السقفيات، وسد النوافذ»، ثم بنى داخل الهيكل المفرغ هكذا، مبنى جديداً «من الأرض الخصبة والمخضوضرة» ملأه بعدئذ بالخشب وشواه في قالبه «كما يفعل الخزّافون». عندئذٍ، «وبعد أن جرى هدم الأسوار القديمة»، ظهر المسكن الفلسفي، «المبني كما لو كان قاعة واحدة، والمكتمل والجميل بحيث يمكن القول عنه إنه أعجوبة العالم... حيث تحبُّ الشمسُ نفسها». في هذا النوع من **الأتانور**(*) (athanor) سوف يولد من جديد «الأمراء المحظوظون» الثلاثة، كافاليريه، وفونستيلاند، وفيفارامب، كرجال صغار **homunculi**، وتحت إشراف سامردوكس، «هذه النجوم الجميلة [سوف تصبح فيه] مكتملة بأنوار لا عيب فيها»[22]. وبعد رحيلهم،

---

(21) Béroalde de Verville, *Histoire véritable ou le voyage des princes fortunez*, p. 744.

انظر أيضاً ص 319، وفي رواية: Gustave Flaubert, *Hérodias*, collection petite bibliothèque Andréa (Paris: A. Ferroud, 1913), pp. 258 sq.;

يمضي البطل أوزيب إلى ممفيس ويكتشف في مغارة تحت الأهرام (هكذا) جمعية حاخامين يمتلكون «أسراراً كاملة لكل القبالة». ويقودها «حاخام ثانٍ عشر» محاط بالألغاز.

(*) مصطلح تقني من أصل عربي، يرجح أن يكون التنور (المترجم).

(22) Béroalde de Verville, Ibid., pp. 219-222.

تصبح صومعة الشرف مكاناً للمُسارَّة، تحت حماية پيروتيرميا (= الحرارة المقدسة، الحب). وفي بعض الأيام، يكون الدخول إليه مباحاً، لكن من يدخلونه (كما في حلم أو في جزيرة مُسَاريَّة) ينسون كل شيء إذ يخرجون «إذا لم يكن معهم الخاتم الجنّي الذي تعطيه الملكة إلى أصدقاء الخير». وفي باقي الوقت، تُنظِّم دخولَ الصومعة رسميّاتٌ شبه ماسونية: بعد أن يكون المرشح للمسارَّة قد صبر أمام ركيزة مزينة بشعار «آمن أو انسحب»، يحلف اليمين، ثم يجتاز باباً ينغلق خلفه، ليجد نفسه إزاء «عجوز» يتبادل معها حواراً قصيراً («ما جئت تفعل في هذا المكان؟ ـ جئت حاملاً إليه الشرف وباحثاً عن الفضيلة»)؛ يلي ذلك امتحان يكون عليه فيه أن يختار، من بين سبعة أشياء جميلة متشابهة تماماً، «ذلك الذي يمكن أن يَعِد بالخير العظيم»[23].

تحكم صومعة الشرف «ملكةٌ» قِصَّتُها مثيرة للفضول. كانت إبنةَ ملك، لكن من البشاعة بحيث أنِفَ (أهلُها) إطلاقَ اسم عليها لدى ولادتها، فوقعت في عشقٍ مجنون لشقيقتها **بلانش (Blanche)** («تعلقت بأختها إلى حد أن صداقتها تحولت إلى حب، ووَدَّت لو أن واحدة منهما غيَّرت جنسها أو دمها لتقترنا حبّياً»)[24]. وبما أنها فُصلت عن شقيقتها، أصبحت ساحرة لكي تتواصل معها (بفضل منظومة غريبة لأنابيب هواء متجلد) وجاءت أخيراً إلى الصومعة بحثاً عن «سر الخير العظيم»، الذي تركه حكيمٌ على إحدى تلال المنتزه. ولهذه الغاية، كان عليها أن تخضع لامتحانين، وأن تجد بادئ ذي بدء كلمة لغزٍ منظوم في أبيات:

في النار الحامية غير الحارقة، يختفي مائي الصافي،

تحت مزاجي الترابي، أتبيّن النار الحامية.

---

(23) المصدر نفسه، ص 325-327.

(24) المصدر نفسه، ص 338.

وحين تندفع دمعتي الصافية إلى الأعلى،
لتعود إليّ أظهرُ في المجد[25].

فتجيب الجنية بسهولة أن المقصود هو «الخنثى الطيبة والقديسة»، أي الزئبق بوصفه يظهر في الخيمياء البيروالدية، كماء نار، كسائل منبثق ـ أكان دمعة أو مَنِيّاً ـ من حرارة الرغبة أو اليأس. ثم يكون عليها، في امتحان ثانٍ أن تواجه المانتيشور، وهو وحش محاط بالألغاز[26] وصورةٌ لـ «حارس العتبة» التقليدي الذي يفترس المتردد، لكنه يلين حين لا يخافه المرء. وبما أنها انتصرت هنا أيضاً، «قطفت جذر الخير العظيم»، وغدت ملكة الصومعة وعمدت إلى بناء «الشبكة المربعة الكبرى للأسرار»، في المنتزه عينه. والمقصود قصر مربع مقسوم هو نفسه إلى أربعة مربعات مدموغة بأربعة أحرف يُفترض أنها تدل على الحرف الصامت نفسه في كل من الألفباء الأغريقية، والعبرية، واللاتينية والفرنسية (؟)؛ وكل مربّع ينقسم بدوره إلى أربعة، ثم تتكرر العملية عينها مرة أخرى: تَنْتُج من ذلك، أخيراً، مجموعة من 64 قاعة، توضح موقع كلٍّ منها صيغةٌ من ثلاثة أحرف مأخوذة من الرباعي الأصلي، وهي صيغة تتغير كل مرة. وكل زائر يتلقى هذه الصيغة من البوابة ـ الجنية وعليه أن يجد منفرداً، في الشبكة المربعة ـ المتاهة، الغرفة المناسبة حيث ينتظره لغز؛ وإذا نجح تدل عليه مُذّاك «قشّةُ زوفاء مقدسة» كمرشَّح للمُسارّة. يقدم القصر إذاً إجمالاً 64 «سراً» بشكل رباعيات يعطيّ بيروالد، بمثابة ملحق

---

(25) المصدر نفسه، ص 350.

(26) عن المانتيشور، وهو أسد أحمر له رأس إنسان. انظر: Aristote, *Hist. De anima*, II, 1, 53.

وفـــي: Colonna, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses*, fol. 12,

يحل محل «المانتيشور» أسد (خيالي من جهة ثانية)، لكن البطل يخاف، هنا، ويهرب ويدخل إلى قاعة تدور على نفسها تقذف به إلى الواقع.

لها، مفتاحها السطحيّ أو العميق؛ يضاف إلى ذلك، على أحد الأبواب، «مرمر أخضر كُتبت عليه خلاصة السر الكبير»، أي، كما يبدو لنا، سر استخراج الزئبق من منجمه المكشوف:

إعرفوا عَظَمتي، الأوسع من عظمة أمي: أنا أقْدَر مما يحتويني، سواء رُفعت إلى الأعلى أو بقيت في الأسفل، أحدث تأثيراً وفقاً لطبيعتي، إذا لم تبدِّدْني صدفةً ملكة[*] الفاعلين [= النار]. وإذا قدموا لها جوهري الخالص وحضنت بلطفٍ مزاجي الدبق، وغذّتني وكمّلتني، يصبح شكلي حيّاً ومحيياً، من دون أن يتمكن مِنّي بعد الآن أيُّ هادم[27].

والحق يقال إنه ليس فقط بصدد قصر الأسرار، بل في كل صفحة من *Voyage des princes fortunés*، نلتقي تذوُّق بيروالد لكل ما يكون «حكمة، لغزاً، مَثَلاً، رمزاً، شعار نبالة، شعاراً، رأياً»، بمقدار ما يرى فيه عودةً إلى الكتابة الآدمية، إلى «العلم المدوّن» حيث كان ينطبع جوهر الأشياء، بالتعارض مع الكتابة الاصطلاحية اللاحقة لقيام بابل[28]. والمحظوظون، المغذّون في الأتانور، ليسوا أبطالاً محاربين، بل «متنبِّئون» لا يخطئون أبداً ولا تصمد أمامهم مشكلة. إنهم يبدأون عملهم بالدخول في خدمة إمبراطور غلينديسيه، بعد مغامرة تذكّر عن كثب بقصة كلب ملك بابل

(*) أحللنا كلمة **ملكة** محل الملك، لأنه إذا كانت كلمة le feu الفرنسية بصيغة المذكر، فمعادلتها العربية (النار) مؤنثة (المترجم).

(27) Béroalde de Verville, *Histoire véritable ou le voyage des princes fortunez*, p. 505.

وفي: Colonna, Ibid., fol. 10.

يجري الكلام أيضاً على بشاعة أولوكليريه وفظاظتها الأصلية، (أولوكليريه) التي تصبح جميلة «إذا أثارها العامل الخارجي وغذّاها».

(28) انظر: Béroalde de Verville, Ibid., p. 717.

انظر على سبيل المثال: المصدر المذكور، ص 18، أحد تنويعات enigma bolognese المشهورة، الذي درسه بصورة بارعة ك. غ. يونغ.

وحصانه في **زاديغ**[*] (*Zadig*)، باستثناء أن الأمر يتعلق هنا بحيوان أكثر باطنية، هو **الكريزوفور**[29]. ثم تتم رؤيتهم يحزرون الألغاز بلا انقطاع، يكشفون المؤامرات، يكتشفون الأصل غير المتوقع للمآكل التي تُقدَّم لهم، ينجزون مهام مستحيلة (أن يأكلوا في يوم واحد كنتالاً من الملح أو يقسموا خمسة أسهم إلى ثلاثة، الخ). لكن العمل الباهر أكثر من أيٍّ من أعمالهم الأخرى إنما هو قضية اليد السحرية لمملكة سوبار. والمقصودة يد عملاقة تنبثق من البحر، مباعِدةً بين الأصابع الخمس، ثم تغطس مجدداً آخذةً معها إنساناً تارة، وطوراً حيواناً. كلُّ وسائل الدفاع تُخفق، ما عدا إبراز مرآة سحرية، «مرآة العدل» التي لا تقدِّم من جهة أخرى غير هدوء عابر. أما المحظوظون، القادمون لاستعادة المرآة عينها، فسوف يجعلون الآفة تختفي على العكس في الحال: سيكون كافياً أن يُظهر كافاليريه لليد الهائلة إصبعين منصوبتين إلى الأعلى لكي تختفي وتعيد ما استولت عليه. وفي الواقع، كان إلحاح اليد يعني أنها تطرح مشكلة لم يفهمها ضحاياها، وبالأحرى لم يجدوا لها حلاً، وكانت أصابعها الخمس تحيل إلى:

خمس خلاصات لها الجذر نفسه، إذا أمكن التقاء الأرواح التي توحدها يتم بسهولة إنجاز كل ما هو أقل من ذلك، والمضيّ به إلى هدف كامل[30].

هذه الخلاصات الخمس هي، بطبيعة الحال، العناصر

(*) إحدى حكايات فولتير (Voltaire) (المترجم).

(29) الكريزوفور («حامل ـ الذهب») هو سليل الجمل والدابة: متحدر من جزيرة كيماليه (Quimalée) غير الممكن بلوغها «التي احتفظت الطبيعة وحدها لنفسها بها، (المصدر نفسه، ص 250). ألوانه متنوعة، «يعطي لوناً ذهبياً لامعاً»، وهو يتبع الشمس دائماً. وتتألف حمولته من الملح، والزبدة والعسل «الفلسفية».

(30) انظر: المصدر نفسه، ص 358.

التقليدية الأربعة والماهية الخامسة؛ وقد حل كافاليريه لغز اليد ـ مجبراً إياها هكذا، على غرار العنقاء، على الاختفاء ـ مُظهراً أن التحول ممكن إذا انقصنا 5 إلى 2، أي إذا أحللنا محل النظر إلى العناصر النظر إلى المبدأين الأساسيين، الكبريت والزئبق، الممكن إرجاعهما بالذات إلى الجَذْر عينه. هكذا تفسَّر، دفعةً واحدةً، فعاليةُ مرآة العدل (المؤقتة لأنها غير واعية). إن «المادة الفلسفية» التي يفضي إليها كل شيء، ليست الذهب، بالنسبة لبيروالد، بل «الزجاج الذي لا يمكن مَحْقُه»[31] ـ المتشكل، كما قال بيرنيتي في ما بعد «من جذر الخلائط الرطب وغير القابل للفساد بفعل عنف النار»[32]: (بما أن) الزجاج هو وحده تأليف الماء والنار، يكون «لا متناهي الرطوبة ولا متناهي الجفاف»؛ إنه **الواحد** الجذري للصعيد المادي والحل النهائي والجسماني للمشكلة الهرمسية التي تطرحها اليَد.

هذا الاختيار للـ «زجاج» كـ «مادة فلسفية» ليس من جهة ثانية نَزَقاً من جانب بيروالد. ففي كتاب مارتين رولان (Martin Ruland) المفيد جداً *Lexicon alchemiae* (1612)، يطرح هو أيضاً المعادلة زجاج = زاجّ (فيتريول) = ملح، جاعلاً إيانا نعثر مجدداً على مبدأ باراسلس الثالث، هذا الملح الذي هو ماء **زئبقي** ثبَّته الكبريت. ويقترح رولان أيضاً كمعادل **للزجاج الأسد الأخضر** (والحال أن **الأمراء** يُعِدُّون بالضبط أسداً أخضر لملك كاليكوت) و، بصورة مثيرة أكثر للفضول،[33]. إن كتاب **الرحلة** يقدم لنا بالضبط هذا الرابط بين الزُّجاج والسجن بصدد «مرآة العدل»

---

(31) Colonna, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses*, fol. 3.

نعرف أهمية حديقة الزجاج في: *Le Songe de Poliphile.*

(32) Pernety, *Dictionnaire mytho - hermétique*, art. *verre.*

(33) Martin Ruland, *Lexicon alchemiae* (Francfort: Palthenii, 1612), reéd. (Hildeshein, 1964), art. *Vitrum.*

المذكورة سابقاً، التي تمتلك خاصيَّة **تسويد** المذنبين، مجبرة إياهم على الإقامة «سبعة أيام فلسفية» في «قبو صغير» قرب بئر «ماء ستيجية»(*) حيث يجب أن يسبحوا لكي «يظهروا على طبيعتهم وأجمل أيضاً»(34). إن موضوعة السجن هذه تتكرر باستمرار في «مشروع» الرواية الأوَّل، مصحوبةً دائماً بمدلولات هرمسية: إنه سجن الأمير فولوند، الملقى به عارياً في مغارة حيث يضمن بقاءه بأن يلسح حجراً مغذّياً، بصحبة تنّين يكون مرعباً في البدء، ثم يفقد شيئاً فشيئاً «رائحته الكريهة» ويَخْلُص إلى رفع البطل على ظهره؛ وهو سجن فيريستيه، التي تواجه في حفرةٍ كلاباً شرسة، تفلت منها بفضل تعويذةٍ «ضد الكلاب» وتهرب عبر البالوعة؛ وهو أخيراً سجن المحظوظين بالذات، الذين ينفيهم الامبراطور، بناء على شهادة كاذبة، إلى ثلاث جزر: جزيرة الأُسُود، حيث يتمكن كافاليريه من الهرب بفضل **الليونيه (lionée)**، وهي «نوع من حشيشة القمر لورقتها... هيئة عرف الديك»(35) إذا حملها الإنسان تهرب من أمامه الوحوش؛ وجزيرة الأفاعي، حيث تساعد فونستولاند الساحرة باتوليريه (Batulirée) التي تحوِّل لحم الأفاعي مثلَّثة الرأس إلى ترياق وتترقب ظهور المُلَيْكة(**)، في «الجمعية العامة» للأفاعي، في «سنة التقاء الكواكب الأربعة»(36)؛ وأخيراً، الجزيرة المقفرة، حيث يتحجَّر كل شيء، لكن حيث ينجح

(*) نسبة إلى الستيكس (Styx)، وهو نهر يلف الجحيم سبع مرات وماؤه يجعل المرء عصياً على الهزيمة (المترجم).

(34) Béroalde de Verville, *Histoire véritable ou le voyage des princes fortunez*, pp. 305.

(35) المصدر نفسه، ص 122.

(**) المليكة (basilic)، حية أسطورية نسب إليها القدامى قوة خارقة بنظرها وشبهوها بالملك لسطوتها (المترجم).

(36) المصدر نفسه، ص 130.

فيفارامب في البقاء حياً بفضل «ينبوع تسبح فوقه عَدَسةٌ تتمتع بميزة رائعة»[37]، وكلُّ حبةٍ من حباتها تُشبع (من يأكلها) على مدى أربع وعشرين ساعة.

إن الأمراء المحظوظين، وهم سجناء واتاهم الحظ وسفراء ماهرون، يحبكون العقد والألغاز ويحلونها، ويكرهون العنف أو يتجنبونه، يظهرون إذاً كثلاثة وجوه لهرمس، الإله الرَّحَّالة، والدبلوماسي والفنان. لكن ما هي كلمة اللغز الخيميائي بالذات؟ أيُّ مضمون يختبئ ويعبَّر عنه تحت هذه الشبكة من الصور؟ إن هذه المسألة الخاصة بالمعنى النهائي للخيمياء البيروالدية هي ما سيكون علينا أن نعالجه الآن.

* * *

الحق يقال إن مجرد قراءة **رحلة الأمراء المحظوظين** (*Voyage des Princes fortunés*) تتيح للقارئ الأقل تنبُّهاً أن يحزر هذا المعنى الأخير، الذي ليس سوى التماثل بين البحث الخيميائي والبحث العشقي. فلنذكِّرْ بأن صومعة الشرف موضوعة تحت حماية بيروتيرميا، «الحرارة المقدسة»، وهذه الحرارة ليست فقط نار الأتانور المغذي، إنها أيضاً شعلة الشغف التي تلتهب في كل «حاجٍّ محبة» يزور هذا المكان المقدس. فالبطل بيليادور، على سبيل المثال،

بعد أن رأى هذا العنوان الذهبي بيروتيرميا، رسَّخ في قرارة نفسه الرأي الشجاع القاضي بإيجاد الشخص المناسب له، وبما أن هذا الاسم بقي في قلبه بحيث لا يمّحي أبداً، قرر أن يمضي على غير هدى إلى أن يجد هذا الشخص الوحيد بين الكاملين الذي عليه أن يكرمه، مقدماً خدمةً لجميلة قلبه، الحكيمة كارينثيه[38].

(37) المصدر نفسه، ص 125.

(38) المصدر نفسه، ص 131.

كما أن الإمبراطور، الباحث عن محبوبته الضائعة وجد

المكان الذي كان فيه عنوان بيروتيرميا، وتوقف عنده، وبما أن كل عاشق يعتقد بأن كل ما يلتقيه يكون في وقته، تخيَّل نجاحاً جيداً ومختصراً لأعماله[39].

إن الحب هو إذاً مقام الخيمياء، وهكذا ينبغي أن نفهم رد كافاليريه على سفير «صيني» حيَّرته ممارسات الصومعة: «إن هدفنا... هو الأمل... بحيث أخيراً، وبعد عدة مخططات وأبحاث، نكون تدربنا على معرفة القديسة غالانكتيزيه، لنتمتع أخيراً بالسعيدة كزيريل»[40]. إذا كانت كزيريل هي الإكسير بالطبع، **فغالانكتيزيه** أصعب ترجمةً، لكن من الواضح أن بيروالد يكثِّف فيها الفكرة الكلاسيكية عن الغَزَل وفكرة العصير المخثَّر (**gelée**)، الخيميائية بالضبط، لا بل كبريت الرصاص (**galène**) ـ وهو أحد الأسماء التي لا تحصى **للمادة الأولية** (**materia prima**).

يبقى أن هذا الحُب؛ وهو الموضوع الخيميائي الحقيقي، يتخذ بالنسبة لبيروالد مظهر الحماس الأفلاطوني مثلما مظهر الشغف الجسدي الأكثر فظاظة. وفي قصيدة «ظريفة» عنوانها **الخيميائي**[41] (*L'Alchemiste*)، تسلّى مؤلفنا فضلاً عن ذلك في أن يصف بدقة شديدة «وصال» عاشقين عبر الاستخدام الحصري لمصطلحات الفن. وفي الروايات، يسيطر بالأحرى المنهج المعاكس، والصور العشقية هي التي يجري استنفارها لاستحضار الأسرار الهرمسية «بصورة ستيغانوغرافية». ضمن هذا المنظور بالضبط، يجب تثمين ميل بيروالد الفريد لبعض الإفرازات الأنثوية، والبكرية لمزيد من الدقة، ولاسيما الدموع والبول (فلنذكّر بأن البول، في المصطلحات

---

(39) المصدر نفسه، ص 650.

(40) المصدر نفسه، ص 517.

(41) Béroalde de Verville, *Anthologie poétique de Béroalde de Verville*, présenteé par V. L. Saulnier (Paris: J. Haumont, 1945), pp. 128-131.

الخيميائية، هو مرادف الـ Sal resolutum[42]، أي الزئبق). وهكذا فإن كزيريل المجيدة «هي هكذا بحيث يتحول بَوْلها إلى بلسم، وعَرَقُها إلى عنبر رمادي، ودموعها إلى لآلئ، وأظافرها إلى فضة وشعرها إلى ذهب»[43]. ويبيِّن لنا مشهدٌ غريب «كاهناً غالياً» يُدخل روحه في جسم عصفور ـ بفضل «الخاصة المغناطيسية لروح الورود البيضاء» التي «تجتذب النفس وتدفعها من جسم إلى جسم» ـ لكي يكتشف، بعد هذا التحول، إناء بلورياً «مليئاً بنعمة كزيريل»[44] في «مخبأ في السقيفة». والأغرب أيضاً ظهور «اليهودية الجميلة» المتحجرة، وهي عابرة قادمة من رواية أخرى لبيروالد، (بعنوان) **هيروديا**س (*Hérodias*)، بعد أن تم إنعاشها لبعض الوقت بواسطة «مرهم مُحْيِي»، «استعادت طبيعتها كشخص حي ـ رأيناها جميلة وحية تتحركُ وتقوم ببعض الوظائف الجميلة، والسيدات الحاضرات... لاحظن أنها ترغب في التبوّل وقدَّمن لها إناء من البرفير، بالت فيه حوالى ليبرة[*] جرى حفظها» ـ ثم «تحولت» مجدداً «إلى الشكل الحجري»، بعد أن تلفظت «ببعض الكلمات المكتوبة في الكتاب الفريد»[45]. إن تمثال الحسناء اليهودية هذا يمتلك القدرة العجائبية على تمييز العشاق الغشاشين الذين يتلونون، لدى الاحتكاك به، بلون «الذهب الزائف» الذي يخلصهم منه فقط حمَّام في «**ينبوع المحبِّين**» في إمبراطورية غليندسيه؛ والحال أن هذا **الينبوع** وُلِد هو بالذات من **دموع** حورية مهجورة،

سقطت إحداها صدفةً على النبات الكوني [الزئبق] الذي

---

(42) Ruland, *Lexicon alchemiae*, art. *Urina*.

(43) Béroalde de Verville, *Historie véritable ou voyage des princes fortunez*, p. 774.

(44) المصدر نفسه، ص 409.

(*) خمسمئة غرام (المترجم).

(45) المصدر نفسه، ص 573؛ وحول هذه الحسناء اليهودية وتحجرها، انظر: Flaubert, *Hérodias*, pp. 221 et 280.

كانت جلست قربه بلا مبالاة؛ والحال أن هذا السَّائل اللطيف يناسب ذلك الموجود في هذا الفاعل، الذي من دونه لا شيء يولد أو يزيد. إذاً بما أنه كان في زمن النمو الأكيد، ولما كان نُسْغُه ذا قدرة على الخصب، وتلقَّاه، تضاعف بوضوح بفعل الإنتاج الجوهري الموفَّق، الذي أتاح له فرصة الجريان. وهكذا ظهر نبع مزدوج، فيه هذان المآن: لأن هذا المكان الذي ترونه مرتفعاً قليلاً هو ماء هذه الدمعة المقدس، وذلك الذي في الحوض الكبير هو (الماء)(*) العام الذي يتولى تبريده... وهذا [النبع] الصغير هو التقطير البكري الخالص وقد جرى تلقيه في هذا الإناء الذهبي، الذي ترون على ضفافه إلى الآن رأس النبات الكبير الذي يغرق في مائه الطبيعي، الخارج منه حياً ومنعَشاً[46].

ونرى أيضاً، على المقدَّم الرائع لـ **لوحة الاختراعات الغنية... في حلم بوليفيل** (*Tableau des riches inventions... dans le songe de Poliphile*)، دمعةً تسقط من «غصن رخو» على «الأرومة العجوز» التي ينبثق منها هذا الغصن[47]، وتتحول فيها إلى ينبوع فُتُوَّة. وفي أسفل اللوحة نفسها، عجوزٌ مزيَّنٌ بهلالٍ قمري يحمل على ركبتيه «كتاب المجد المزروع لَهباً، **ودموعاً** كُتب بها الكتاب كله»: ويتعلق الأمر، بحسب بيروالد، بالـ «مادتين، اللتين ليستا غير مادةٍ واحدةٍ، شكلُها الزئبقي قطرة أو دمعة وكِبْريتُها لَهَب»[48]. أما ما هي عليه المادة الوحيدة التي يَحْدُث فيها توافُق المتعارضات (**Coincidentia oppositorum**)، فثمة نص مثير للإعجاب يوضحه في الحال:

(*) الكلمة بين هلالين من وضعنا لمزيد من التوضيح (المترجم).

(46) Béroalde de Verville, Ibid., pp. 242-244.

(47) Colonna, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses*, fol. 7.

(48) المصدر نفسه، الورقة 6.

من رأى أحياناً قطرة المصطقى (mastic) تتغير وأخرج منها إذ ضغطها دمعةً صافيةً، فلينتبه، وسيرى في الوقت المحدد سلفاً لضغط النار اللطيف مادةً شبيهة تخرج من الموضوع الفلسفي: لأنه حالما يثار للمرة الثانية سوادُها، يخرج منها ما يشبه قطرة أو زهرة، أو شعلة، أو لؤلؤة، أو أي شيء آخر يشبه حجراً ثميناً، سوف يتغير إلى أن يسيل أبيض صافياً جداً، ثم يصبح من شأنه بعدئذ أن يكسب شرف الظهور بمظهر الياقوت الجميل والحجارة الأثيرية، التي هي نارُ النفس الحقيقية ونور الفلاسفة.

على مستوى الرمزية العشقية، سوف تظهر هذه القطرة، أو الزهرة، أو الشعلة، أو اللؤلؤة المنبثقة من «ضغط النار اللطيف» كدمعة أو كبذار، حسبما يكون الحب موفَّقاً أو غير موفَّق: في الحالتين سيجد المرء نفسه، كما الحال أعلاه بخصوص **الزجاج**، إزاء موضوع لا معقول حيث تتم مصالحة المتناقضات الكبرى التي تسيطر على الكون ـ إزاء ماءٍ هو نار، أو هو مولود، على الأقل، من النار. هكذا يُصبح ناجزاً على الصعيد المادي البحث، هذا البحث عن الواحد الذي يشكل السِّمة الأساسية للخيمياء.

لكن يوجد أيضاً لدى بيروالد تفسير أفلاطوني أو بالأحرى فيسيني(*)، للحب، مفاده أن نفس العاشق تظهر **كمادة** خُوائية **تشكِّلها** رؤية المعشوق ـ مثلما الخيمياء تَحُل الأجسام في خُوائها عديم الشكل والبدائي، ثم ترفعها إلى أكمل شكل، فاعلةً في طَوْرين أولُهما مدمِّر بصورة أساسية:

يحيا قلبي ـ يقول كافاليريه لحبيبته ـ **من الشعلة الخالصة التي يشعلها إذ يحبُّكِ، وليس هذا بخاراً باطلاً يكون مجرد عابرٍ**

(*) نسبة إلى فيسينو، مترجم أفلاطون، والمولود في توسكانة (1433-1499) (المترجم).

في مشاعري. إنه شكلٌ دَخَلَه وسيدوم طالما أحيا، ولن يتغير ولن ينقص[49] أبداً.

ويوضح بيروالد في مكان آخر أن «الرجل خُواءٌ فظ تكون المرأة جوهره»[50]، فيما السيدة هي «ما قد يجعله [أي العاشق] كاملاً وهي الكمال الأول الوحيد لشكله»[51].

إذا كان الرجل يقوم مقام الشكل، على مستوى الحب الجسدي، وتقوم المرأة مقام المادة، فهذه العلاقة تنعكِس إذاً في الحب الأفلاطوني أو البطولي، حيث رؤية المحبوبة **تعطي شكلاً** للمحب، لكن ليس من دون أن تكون أتلفت من قبلُ شكلَه السابق والناقص، جاعلةً إياه يمر بـ **فاصلٍ** خُوائي هو اللحظة الدرامية بالضبط من الشغف؛ وترمز إلى هذا الأثر المزدوج (المدمِّر والمرمِّم) علاقةُ العنقاء بالشمس، حيث الشمس تشعل المحرقة التي تحرق العنقاء، لكن هذه الأخيرة تخرج منها مستعيدة شبابها ومبدِّلة هيئتها:

هكذا لحسن الحظ توجِّهني رغبتي الجميلة

إلى هيكل الحب المقيمة فيه الإلهة الاسطورية

هناك قرب مذبحها، قرب عينَيْ إلهتي

أفني نفسي كي أحيا في جمالها[٥٢]

لقد عدنا مع العنقاء وصَلاتها الخرساء إلى الشمس **(Si formam dederis, formosus)**[*] إلى ما بين الرموز الخيميائية؛

---

(49) Béroalde de Verville, *Histoire véritable ou voyage des princes fortunez*, p. 707.

(50) المصدر نفسه، ص 63.

(51) المصدر نفسه، ص 605.

(52) المصدر نفسه، ص 376.

(*) إذا أعطيتني شكلاً، سأكون جميلة (المترجم).

وثمة رمز آخر بين هذه الأخيرة هو المغناطيس، الذي سوف يتيح لنا أن نُدخِل، بعد الشكل والمادة، مقولة الحرمان **(steresis)** الأرسطية:

إن المغناطيس، المفصول عن منجمه أو المحروم من بُرادة المعدن التي تغذيه، يذبل، وإذ يفقد حياته يبقى عديم القوة وعبثاً كريهاً؛ كذلك لما كنت بعيداً جداً عن تلك التي هي الحافز الذي يحرك نفسي، فأنا جسد لا جدوى منه وليست روحي غير شبيهةٍ ما كانت تريد أن تكون؛ إنها فاقدةٌ للحميّة، من دون حركات جميلة، من دون تأملات جميلة، خامدةٌ ومحتَجَزةٌ في مركزِها عديم النفع، ومجردةٌ من هذه الإثارة التي كانت تنقلها إلى أفكارها السامية، وفقاً للقاءات الكمال المكتملة[53].

لكن حالة **الحرمان** هذه هي بالضبط التي تجعل المادة قادرة على تلقي شكلٍ جديد وأكثر سموّاً، وبهذا القدر يبدو الحرمان كاسم آخر للرغبة، لهذه الإمكانية **(dunamis)** التي هي شرط الحركة، أيّ تشغيل حجر الفلاسفة. لذا توصي الحورية نيفيس المُطْلَع على الأسرار بأن «يختار ما هو قابل بالقوة للتلف، هذه الطبيعةَ التي تتطلب تحريكَها لإخراجها من حرمانها الواضح، وهو ما تبيِّن أنها ترغب فيه على الأرجح»[54] ـ وذلك بهدف تمجيد نهائي:

بعيداً جداً عنك أنا مادة باطلة

بلا شرف، أتنهد من الحرمان

حين أراك مجدداً، فإن شكلي المطلق

سوف يتكوَّن في كماله[55]

---

(53) المصدر نفسه، ص 467.

(54) Colonna, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses*, fol. 10.

(55) Béroalde de Verville, Ibid., p. 385.

إذا نُظر إلى الحب من هذه الزاوية، يكون إذاً، وفقاً لعلم الاشتقاق الغريب لدى بيروالد، **النفسَ ـ الحظ**، «حظّ النفس»[56]، ما يحدث لهذه الأخيرة لإكمالها. والمثل الأكمل على هذا **الحظ** هو بطل الرحلة الحقيقي، إمبراطور غلينديسيه، الذي يمضي، بعد أن خسر (بخطأ منه) حبيبته **إيتيرين** (Ethérine) إلى صومعة الشرف، مقر قضايا الحب، آملاً أن يجدها هناك. وبما أنه تولّى رئاسة المحكمة، سوف يعقد جلساتٍ على امتداد **سبعة** أيام، في **سبعة** قصور تحيط بشبكة الأسرار، لكل واحد منها ميزاته القائمة على سحر التوافقات.

1) يوم الاثنين، يجلس الإمبراطور في قصر القمر، مع زخارف فضية وثياب بيضاء («يتكشَّف مبدأ كل شيء عن البياض»[57]، يوضح بيروالد). أما القضايا المنظور فيها فهي قضايا عشاق متقلبين.

2) يوم الثلاثاء، في قصر المريخ، يكون اللونُ الأرجوانَ والمعدنُ الفولاذَ لأنه، في هذا المعدن، يكون من السهل بوجه خاص إبراز «النفس القرمزية والأرجوانية»[58] للأشياء. وتجري فيه محاكمة العشاق المثيرين للخصومات.

3) يوم الأربعاء، في قصر عطارد، ذي اللون الوردي، يحاكَم عشاقٌ إما متنكرون (بثياب الجنس الآخر)، أو داخلون في علاقة إشكالية على صعيد اللغة (ثرثارون أو خُرس).

4) يوم الخميس، في قصر المشتري، يحاكَم عشاقٌ أمجاد

---

(56) Colonna, Ibid., fol. 8.
يعطي بيروالد كمثل مواز الاشتقاق douleur = ألم.

(57) Béroalde de Verville, Ibid., p. 537.

(58) المصدر نفسه، ص 538. فلنتذكر أن **الفولاذ** اسم متكرر للمادة الأولية meteria prima الخيميائية، ولاسيما في القرن السابع عشر.

إلى أبعد الحدود واللون هو الأصفر التِبْني، لون الذهب، والشعر الأشقر ورمز الثبات:

بما أن هذا اللون ثابت وأكيد

سيكون الثبات موضوعي الأبدي

ولن تكون فضيلتي كلونٍ باطل،

بل عارضاً ثابتاً مقترناً بموضوعه[59].

هنا، تتداخل لغة المنطق الأرسطي بصورة غريبة مع لغة الحب ـ والخيمياء. لقد رأينا أعلاه أن العاشق كان **الموضوع** الذي **يصفه** المحبوب، صائراً هكذا شكله أو محموله؛ ويبدو الآن أن الثاني يحتاج أيضاً للأول:

ليس (المطلوب) امتلاك المظهر الثابت

ينبغي الاقتران بموضوعٍ خَدومٍ وثابت[60].

5) يوم الجمعة، يوم الزُّهرة، هو بالطبع مكرَّس للأخضر وللعشاق الشبقين.

6) يوم السبت، يحاكم في قصر زحل عشاقٌ مغمومون وتعساء. اللون رمادي ـ لون رماد العنقاء:

رمادُ قلبي الذي يخفي شرارته

سيتجدد في قلب أكثر كمالاً

هكذا العنقاء الجميلة تتخلص من رماد أبدي

وتولد من جديد في لهيب النار الإلهية[61].

---

(59) المصدر نفسه، ص 618.

(60) المصدر نفسه، ص 644.

(61) المصدر نفسه، ص 677.

وإذا تأملنا مجمل هذه الأيام الستة، نلاحظ أن كلاً منها يتناسب، بالنسبة لبيروالد، مع فترة معينة من **تكوين** الإمبراطور، **الموضوع** الحقيقي لكل السيرورة؛ فالثلاثاء مثلاً، «يُخلّص دَمـ[ـه]، الذي كان الحزن قد جعله يَشْحَب، من كتلته الثقيلة التي تحبسه، ويستيقظ وتدفئه ميزة المريخ»(62) ـ وعموماً تُعرض عليه قضايا العشاق:

بحيث بعد أن يقارنها بمصابه، يرتبها بشجاعة: مقارناً ألم الغير بضائقته، وحظوظ الآخرين بمغامرته، ومآثرهم بزيغاناته، وإذ يفعل ذلك يهدِّئ مزاجه السيئ، ثم في الأخير يجيد الحكم بأن الحب والسيدات (المحبوبات) هم النار الرائعة للأرواح التي تُمتحن فيها لتصبح كاملة كالذهب في الحرارة الشديدة للفحم المشتعل(63).

إنه الدور التطهيري نفسه الذي يعزوه بيروالد في مكان آخر للشكاوى العشقية، التي «تزفُر خُبْثَ النيران» ولا تترك باقياً غير «برق الكمال الخالص»(64).

7) أما يوم الأحد، الموضوع بحماية **الشمس** والذهب، فيكرَّس للتقوى - في مُصَلّىً غريبٍ يزينه صليب من الريش، تمكن رؤيته فقط من زاويةٍ ما. ثم بعد استنفاد سباعية الكواكب، ينفتح «أسبوع الامتياز»، «على أساس أن كل هذه الأيام وهذا الأسبوع يومٌ واحد كله من ذهب»(65). لم تعد هناك أيام أو ساعات محددة: نحن في الأبدية. وبعد أن نضج الإمبراطور الآن كفاية، يدخل في نَفَق معمَّد باسم «متاهة الحب»، حيث يقطع مسافة مُسارِّية تُذكِّر ببعض الطرق الماسونية في القرن اللاحق: بعد

(62) المصدر نفسه، ص 538.
(63) المصدر نفسه، ص 685.
(64) المصدر نفسه، ص 141.
(65) المصدر نفسه، ص 711 و759.

اجتياز الحجر الدَوَّار للعتبة، يظهر على التوالي تنّين، ثم أفعى، فالتمساح، فـ «الأسد الأخضر الكبير»، فالمُلَيْكة، فالطاووس، فالغراب «الذي كان يلاحق تُرغلّتين بريئتين»[66] ـ وكلها سرابات، بالتأكيد، لكن نتعرف فيها أيضاً إلى القدر نفسه من لحظات **النِّتاج**. وبعد أن اجتاز الإمبراطور هذه الاستيهامات من دون تأثر، وصل أخيراً إلى قاعة مستديرة، وهنالك، بفضل «**إيريس** المعرفة»[67]، رأى مجدداً محبوبته إيتيرين. إن الطبيعة الدقيقة لهذه «القزحية» تبقى غامضة كفاية في نص بيروالد؛ لكننا نعرف أن **إيريس** (القزحية)[*] هي، على مستوى الأسطورة، شكل عطارد الأنثوي، وما يربطها بالعين كما بقوس القزح يجعل منها رمزاً طبيعياً لبعد النظر الفائق لدى النصير، الذي بلغ منتهى تجاربه. ربما أمكن القول إن إيريس، في هذه الصفحات النهائية من الـ *Voyage*، هي الظهور الأخير للمرآة، التي رأينا أنها تشكل صورةَ الرواية المركزيةَ - لأن الرواية بالذات هي مرآة، ماء بارد وهارب تقبض عليه نار إيروس ويُتوهَّم فيه بصورة مليئة بالألغاز الحدثُ اللا زمني لسر الزواج (mysterium conjonctionis). على عتبة هذا السر بالذات، سوف نترك كاتبنا، مقتصرين على التذكير بالمقاطع الأخيرة من النشيد الذي أهداه إياه «السيد سونان، أحد النبلاء العاديين المئة في بيت الملك»، وأعيد نشره في الـ *Voyage* كتحيةٍ مقابلة من جانب الشخص الفهيم:

يازون[**]، أو يازيس، الطبيب، الطبيبة

---

(66) المصدر نفسه، ص 777-778. فلنلاحظ انطلاقاً من التمساح، إحلال أل التعريف محل التنكير.

(67) المصدر نفسه، ص 792، انظر أيضاً ص 101.

(*) هنا اسم علم مؤنث، لكن معناه أيضاً قزحية العين (المترجم).

(**) بطل تيسالي، ابن إيزون، ملك يولكوس. بعد أن حرمه بيليا من عرش أبيه، قاد الأبطال على متن المركب أرغو لأجل الاستيلاء على الجزة الذهبية في بلاد كولشوس (أو كولشيد) ومن هناك أتى بميدي التي تزوجها (المترجم).

أطعم التنين الجَذر المنوِّم

ليستولي على الكنز، الذي كان يرغب فيه كثيراً؛

فيرفيل، الساحر هكذا الجهالة النائمة،

يطهِّر مواضيع الكيمياء الغامضة

لكي تولد في فرنسا إمبراطورية مذهَّبة.

استشار الإغريقي ميدي(*) المعشوقة،

وأخذ فيرفيل فيزيس، التي كانت ترشد روحه

وقادنا كتابه الصوفي إلى كولشوس:

تشجعوا، لندخل الميناء، فأنا ظمآن

ولنخطف هذه الجزّة الذهبية

كيما نروي العطش الذي أيبس عظامنا.

(*) ساحرة أسطورية هربت مع يازون، لكن بعد أن تركها هذا ذبحت أولاده (المترجم).

الفصل الثالث

ديدرو، المونادولوجيا (أو علم جوهر الفرد)(*) من دون عناية إلهية

«إنه مرض القمل، حيث يتحول الإنسان إلى قمل، وهنالك مَثَلٌ على مرض مشابه تحوّل فيه الإنسانُ إلى براغيث»[1]. «رأيت امرأةً مُسنّةً كانت تفرك ذراعها بشدة بعض الشيء فحوّلت كلّ لحمها إلى كتلة من القمل، الحي، والذي يسير ويتحرك، حيث لم يكن هنالك سابقاً أي أثر لهذه الحشرة»[2]. إن الجسم يبدو دائماً لدى ديدرو على وشك التحلل والانتشار، كما لو كانت هويته الظاهرة هوية جماعة من النحل ربما تكون التقت «صدفة، كما يحصل للجميع»[3]، ويمكنها من حين لآخر أن تقطع رباطها

(*) monadologie، وهي من موناد (monade) التي تعني لدى لايبنيتز جوهراً بسيطاً وفعّالاً، وغير منقسم، تتألف منه الكائنات جميعاً (المترجم).

(1) Denis Diderot, *Eléments de physiologie (EP)*, éd. critique, avec une introd. et des notes par Jean Mayer (Paris: Librairie M. Didier, 1964), p. 40.

(2) المصدر نفسه، ص 360. ونجد لدى: Georges buffon, *Oeuvres complètes* (Paris: E. L. C. Mauprivez, 1835-1836), III, pp. 112 sq.

قصة جنائزية مشابهة تماماً، حيث جثة شخص «سيطر عليه منذ زمن طويل التعلق الشديد بالخمر» تتحول فجأة إلى «فرقة من الحشرات الصغيرة المجنّحة».

(3) Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, dans: *Œuvres complètes*, notices et notes par Assezat-Tourneux (Paris: Garnier frères, 1909),

وتستعيد استقلالها الأصلي. ويمكن التحقق من جهة أخرى من أن الحياة هي هذا التحلُّل المؤجَّل، وذلك على مستويات مختلفة:

هنالك بالتأكيد حياتان متمايزتان تماماً، لا بل ثلاث - حياة الحيوان بكامله، حياة كلٍّ من أعضائه، حياة الجزيئة[4].

كل واحد من الأعضاء هو، بالفعل، ولوحده، حيوانٌ متمايز، له تكوينه الخاص به، وميوله («المنحرفة» أحياناً)، ومُتَعُه، وإرادته، وحركاته - إنها الذوات الحقيقية الفاعلة للقرارات التي تعزوها لنفسها من دون وجه حق الهيئةُ المركزية، **الأنا** («لست أنت أبداً من تريد أن تأكل أو تتقيأ، إنها المعدة، (ولست أنت من تريد أن) تبول، إنها المبولة، وهكذا دواليك بخصوص الوظائف الأخرى»)[5]. ويتسلى ديدرو حتى، أحياناً، في البحث عما يقابل هذه الأعضاء بين سكان الطبيعة المستقلين: العين كلب يقود الأعمى الذي هو نحن، والأمعاء، إزاء مشهد أطعمة شهية، «تهتز من الفرح مثل أفاع»[6]؛ وما عسانا نقول عن عصيانات الرَّحم وتمرداته بوصفه الوحش الجَموح الذي «يضغط الأجزاء الأخرى ويخنقها كما قد يفعل حيوان غاضب»[7]؟ إن الإنسان، وبصورة أعمّ كل حيوان «متطور»، يشبه أشكالاً لأرسيمبولدو[*] - تجميعةً لكائنات حية أكثر بدائية قامت بينها استمرارية مؤقتة، مولدة للـ «تعاطف» و«الوحدة» و«التماثل»[8]. والتفوق الوحيد

= وتوجد صورة جماعة النحل في: Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, *dans: Oeuvres philosophiques*, étude et notes de Paul Vernière (Paris: M. Didier, imp. de F. Paillart, 1956), p. 291.

(4) Diderot, *Eléments de physiologie*, vol. IX, p. 275.

(5) المصدر نفسه، ص 287.

(6) المصدر نفسه، ص 154.

(7) المصدر نفسه، ص 168.

(*) رسام إيطالي، ولد في ميلانو (1527-1593). مؤلف أشكال تدخل فيها زهور وثمار وأصداف وأسماك (المترجم).

(8) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 293.

لنوعنا على الأنواع الأخرى ناجم عن أنه، في ما يتعلق بنا، تكون عناصر هذا المعرض الداخلي في توازن نسبي، بمقدار ما أنه ليس هناك لدى الإنسان (ما عدا لدى العبقري، القريب من هذه الناحية من الوحش) «عضو مسيطر يدفع به بطريقة لا تُرد إلى نوع واحد من الانشغالات»[9]: تحييد متبادل مولِّد للانسجام، إذاً للجمال[10]، وفي وسعه حتى (لكن هل ديدرو صادق هنا؟) أن يشكل نقطة ارتباط بالحرية المشكوك فيها لنَفْس[11] بعيدة الاحتمال جداً، لأنه ليس ثمة مجال هنا للتخوف، على الأقل، من الديكتاتورية المسبَّقة لـ «حسٍّ طاغٍ»[12].

فلنهبط الآن درجة: كل حيوان «متطور» أو غير متطور، كل عضو، كل نبتة، سوف تتكشَّف بدورها كـ «تنسيق **جزيئاتٍ** نشطة لأبعد الحدود، تَرابُطِ **لقوى** صغيرة كلٌّ شيء يساهم في الفصل بينها»[13]. وإذ نترك جانباً، بصورة مؤقتة، هذه المعادلة المعبرة جزيئة ـ قوة، لن نستبقي هنا غير الحد الأول وسوف نلاحظ، بادئ ذي بدء، أن جزيئة ديدرو، خلافاً لجزيئة بوفون، ليست

---

(9) *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétuis intitulé «L'Homme»*, Assezzat - Tourney, éd., II, p. 324.

(10) انظر: *Mélanges*, Assezat - Tourney, éd., IX, p. 436.

(11) انظر: *Encyclopédie*, art. *Liberté*, Assezat - Tourney, éd., XVI, p. 493.

ليست نسبة هذا المقال لديدرو ثابتة رسمياً؛ حول مشكلات النسبة هذه نُحيل بصورة نهائية إلى عمل ج. بروست الكلاسيكي: Jacques Proust, *Diderot et l'«Encyclopédie»* (Paris: Colin, 1962), pp. 149-162 et 530-538.

(12) *Réfutation d'Helvétuis*, II, p. 323.

«كل نفس الكلب هي في أنفه، وهو يمضي مشتمّاً على الدوام. كل نفس النسر في عينه، وهو يمضي ناظراً باستمرار. كل نفس الخلد في أذنه، وهو يمضي مصغياً بلا انقطاع».

(13) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 8.

كل الكلمات المشدَّدة نحن مَنْ فَعَلْنا ذلك بها، إلا عند وجود إشارة معاكسة.

مجرد عنصر فيزيائي كيميائي، بل هي حيوان صغير، دودة شبيهة، على مستوى أكثر محدودية، بتلك التي **يتحلل** إليها الجسم:

الدويبة المجهرية، كَتَب مؤلِّفنا، أو الجزيئة الحساسة الحية، يمكنها وحدها أن تعلِّل الدودة الوحيدة، والديدان وديدان البطن، وقيح القروح، وحِدَّة أنواع السرطان وأمراضاً أخرى حيث تمتلك الخلائط شراهة الحيوانات.

لكن هذه الحدة المَرَضية يجب ألا تخدعنا، أو بالأحرى يجب أن تظهر لنا كانحراف أو احتدام وظيفة طبيعية، لأن الديدان، يضيف ديدرو، «(هي) المبدأ المسيطر في مملكة الحيوان»[(14)]، لأن كل عضو يُختزل إلى حزمة ألياف، والليفة «حيوان بسيط»[(15)]، «دودة» «تتلوى، تتعرج، تدخل في ذاتها مجدداً»[(16)]. يبقى، بالطبع، أن المماثلة جزيئة = دودة = ليفة يمكن أن تبدو موضع نقاش بمقدار ما الليفة، وفقاً لصيغة هالر، «هي في الفيزيولوجيا ما يكون الخط في الرياضيات»[(17)] وكل خط مؤلف من **نقاط**: ألا يتناسب اسم **جزيئة** مع هذا الحد الأخير، «النقطة الحية» المنبثقة من لا شيء التي يتحدث عنها *Le Rêve de d'Alembert*[(*)]؟[(18)] نظن أن هذا هو، بالفعل، رأي ديدرو، من دون أن يناقض هذا حقاً، مع ذلك، تأكيداته الأخرى: لأنه مسموح، من جهة، باعتبار النقطة

---

(14) المصدر نفسه، ص 45.

(15) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 343.

(16) Diderot, Eléments de physiologie, pp. 65 et 95; AT, IX, p. 333.

(17) المصدر نفسه، ص 63. ملاحظة ج. ماير التي تحيل إلى هالر: Albercht Von Haller, *Elementa physiologiae*, revue par Chaussier et par M. le Dr. Adelon (Paris: E. Gurtin, 1818), I, p. 2 *(Fibra enim physiologo id est, quid linea geometrae)*.

(*) حلم دالامبير (المترجم).

(18) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert, dans: Oeuvres philosophiques*, pp. 287-288.

كخط أو كليفة متناهية الصغر (= الليفة مؤلفة من ألياف أخرى، بلا حدود»)[19]، ومن جهة أخرى، وبصورة مقابلة، ليس الخط غير مطّ للنقطة يمكن الرجوع عنه، كما تُبرز ذلك صورة العنكبوت العزيزة على قلب الآنسة ليسبيناس. أما المشكلة الحقيقية ففي مكان اخر: إنها في الانتقال من **تماس** النقاط (أو الألياف) إلى **تواصلها**، في **تمثُّل** الجزيئات، الذي بفضله لا يكون الكائن الحي مجرد مركّب تراكمي (كالمديخ[*])[20]، بل «كلاً، منظومةً، تعي وحدتها»[21]. أما الحل الأسرع فربما يكمن في إلغاء المشكلة عبر إنكار الانتقال بالذات وتعريف كل حيوان، بما فيه الإنسان، كـ «كتلة مماسّة» مماثلة للمديخ. وهذه الأطروحة القصوى هي، كما هو معروف لدينا، أطروحة روبينيه (لا [يمكن] أن يكون الحيُّ مؤلفاً إلا من أحياء، والحيوانات من حيوانات صغيرة، وهذا الحيوان من تلك الدويبات المجهرية من النوع نفسه من عالم الحيوان، والكلب من كلاب صغيرة جنينية، والإنسان من أُنَيْسينات جنينية»)[22]. وسوف تمارس إغراءً لا يقبل الجدل على مخيلة ديدرو. مع ذلك، سوف يُبعد *Le Rêve de d'Alembert*، مع بعض الأسف، هذا «الافتراض المجنون» لـ «مدائخ البشرية» على صعيد «الخيال العلمي» («في **المشتري** أو في **زحل**»)[23]، وسوف يؤكد

---

(19) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 310.

(*) المديخ (Polype)، حيوان بحري من المجوفات (المترجم).

(20) انظر: Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: Ibid., pp. 289 et 295.

(21) المصدر نفسه، ص 288.

(22) J. B. Robinet, *De la nature* (Amsterdam: E. Van Harrevelt, 1766), V, pp. 156-157.

(23) Diderot, Ibid., p. 297.

انظر مع ذلك: Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 189:

«قد أقع تحت إغراء إرجاع تولد الإنسان إلى تولُّد المديخ الذي يتناسل عن طريق الانقسام».

بوضوحٍ تواصلَ الكائن الحي، (هذا) التواصلَ الذي يكون تطابُق الوعي المركزي، الذات، الشهادة التي لا جدال فيها عليه. لكن هذا الحل الأعقل يطرح مشكلة جديدة كانت قد شغلت بال موبيرتوي(*)، ويطرحها ديدرو على الشكل التالي:

كانت لكل جزيئة حساسة أناها قبل التطبيق؛ لكن كيف خسرَتْها، وكيف نتج من كل هذه الخسارات وعيُ كلٍّ؟[24].

إن جواب موبيرتوي، الذي سينتقده ديدرو بنفاق إلى هذا الحد أو ذاك في كتابه الصغير، *De L'Interprétation de la nature*، الصادر عام 1753، يستتبع نوعاً من العقد الاجتماعي للعناصر المكونة للكائن الحي، بموجبه يَخلط كلٌّ منها «في اتحاده مع العناصر الأخرى إدراكه مع إدراكاتها، ويفقد الشعور الخاص بالذات، بحيث «يَنتُج من ذلك إدراك وحيد، أقوى بكثير، وأكمل بكثير من أي من الإدراكات الأولية»[25]. أما ديدرو، الأكثر حذراً هذه المرة من مثالاته، فسوف يتردد كثيراً، في أن يعزو إلى الجزيئَة أنا، أو وعياً أو فكراً. وأكثر ما يعترف لها به إنما هو «اتجاه» («ما هو الكائن؟ حاصل عدد من الاتجاهات»)[26]، وبالتالي، بما أن كل فعل إرادي يفترض إحساساً، وكل رغبة (appetitio) تفترض إدراكاً (Perceptio)[27]، «حساسيةً صماء»[28] تُختزل، فعلاً، إلى الانطباع الأساسي للذة أو الألم («ليس من

(*) عالم رياضيات فرنسي، ولد في سان مالو (1698-1759) (المترجم).

(24) المصدر نفسه، ص 306.

(25) Pierre - Louis Moreau de Maupertius, *Système de la nature*, dans: *Oeuvres de Maupertius* (Lyon: J. M. Bruyset, 1768), II, p. 172.

(26) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 312.

(27) انظر: Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 262.
(«فعل الإرادة يلي الإحساس»).

(28) Denis Diderot, *De l'Interprétation de la nature* (MDCC.L III), p. 231.

نقطة في الطبيعة بأسرها لا تتألم أو تستمتع»[29] أو إلى هذا «اللمس الكليل»، هذا «القلق الآلي» الذي يدفعها لأن تجد، مع الجزيئات الأخرى، التجميع أو الترتيب الأنسب، من دون أن تكون هناك حاجة إلى اللجوء لأجل ذلك، على غرار ما فعل موبيرتوي، إلى فرضية نوع من الذاكرة أو البرمجة الجينية. إن هذه الحساسية البدائية هي التي ستذوب تدريجياً في حساسية الآخرين، وفقاً لتدرُّج يعيد (كتاب *Les Eléments de physiologie* (**عناصر الفيزيولوجيا**) رسم مراحله[30]: في البدء حالة سائلة للحيوان، حيث كل قسم يحتفظ بحساسيته وحياته، ثم بدايةُ تنظيم حيث بعض الأقسام «**تتقسّى وتأخذ استمرارية**»، وحيث تقوم «حساسية عامة ومشتركة» ـ وأخيراً، بعد حدٍّ معين، يصبح التقسي تصلباً، وكل عضو يغلق في ذاته وعلى ذاته حساسيته الخاصة الجزيئية أو الكثيفة، وتنزلق المنظومة شيئاً فشيئاً في اتجاه مجرد تماس تجاوري، يشكل مقدمةً لتحللها المحتوم؛ وهي سيرورة معقدة، كما نرى، تذكرنا بصورة مثيرة للفضول بفلسفة التاريخ لدى شخص كروسو، الذي تكون حالة الطبيعة لديه، هو أيضاً، الأكثر سيولة والأكثر انعدام تواصل (بسبب الغياب الكامل للارتباط)، في الوقت عينه، وتكون حالةُ التمدن الأكثرَ اضطهاداً، والأكثر تقطعاً (بسبب فرط الارتباط) ـ وبين الحالتين، تكون الجنة الزائلة لعصر الهمجية حيث الحرية والارتباط، في توازن منسجم، يتيحان للفرد

---

(29) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 313.
انظر أيضاً: *Mélanges*, IX, p. 439.

(30) انظر: Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 26.
يميز ديدرو الحساسية، صفة العنصر (جزيئة) والحياة، صفة المركّب التراكمي في: Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 367.
وفي: Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 28.
وكل مكان آخر، ينسب ديدرو، بلا تمييز، الحياة والحساسية إلى الجزيئة.

أن يكون نفسه مع الآخرين. وبالنسبة لديدرو أيضاً، فإن العصر الذهبي للجسم سيشغل مكاناً وسطاً بين لحظة بدائية من التذرير(*) الكامل ولحظة نهائية حيث كلُّ تأليفٍ جزئي يتقوقع في تحفظه، بما أن تماثل **الأنا** المركزية غائبٌ أيضاً في الحالتين.

لقد سبق وقلنا إن ديدرو يرى هذا التماثل واضحاً في الظاهرة **الوحيدة** للوعي، المرادفة لـ **نفسٍ وذات**، والمحدد مقرُّها في «المركز المشترك لكل الأحاسيس»، في «أصل الشبكة»[31]. إلا أنه لا يجب تصور هكذا سمةٍ تجمع بين الواحد والكلي (**uni - totalité**) كشيءٍ بسيط بالمطلق. لا شك في أن ديدرو يرفض في الظاهر أن يحوِّل أيَّ تماثلٍ، على غرار هيوم، إلى مشابهةٍ (إذاً إلى التعدد المخفي)[32]، لكنَّ الوظيفة الأساسية للمركز الأصلي تبقى بالنسبة إليه وظيفة «سجل» يسمح بالتذكر والمقارنة، «كتابٍ يقرأ نفسه بنفسه» ويحتفظ بآثار «كل ما رأيناه، وعرفناه، وسمعناه، ولمحناه حتى أشجار غابة طويلة ـ ما عساي أقول ـ، حتى ترتيب الأغصان وشكل الأوراق وتنوع الألوان، والاخضرارات والأضواء»[33]. وفي الحلم، تُقلَّب صفحات هذا الكتاب على غير هدى، وبعضها، الذي كان بإمكاننا أن نظن أنه محي نهائياً، ينتعش فجأة وتتعلق صفحاتٌ منه بأخرى في نصٍّ مفكَّك وفتّان، ثمرةِ نوعٍ من **الجثة اللذيذة** التي نلعبها مع أنفسنا[34]. إن وحدة الذات هي إذاً قبل كل شيء وحدة «تاريخ»، أو، كما يقول أيضاً ديدرو في صيغةٍ ما قبل برغسونية، إنها «الذاكرة [التي]

(*) التحول إلى ذرات (المترجم).

(31) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, pp. 330 et 353.

(32) انظر أيضاً: *Encyclopédie*, art. *Identité*, XV, pp. 151-152.

(إن نسبة هذا المقال إلى ديدرو ليست ثابتة بصورة قطعية).

(33) Diderot, *Eléments de physiologie*, pp. 241 et 243.

(34) المصدر نفسه، ص 260. (يشبه الحلم «هذه اللعبة التي يكتب فيها أحدهم بداية جملة يتابعها آخر، وهكذا دواليك»).

تشكل الذات»[35]. وبصورة أدق أيضاً، يمكن تعريف «وعي الذات» بأنه دمج أو تجميع (دمج هو دائماً على وشك التحول إلى تجميع) قدر لا نهاية له من الوَعْيات المؤقتة التي قابلَ كلٌّ منها لحظة من لحظات وجودي:

إن وعي الذات ووعي الوجود مختلفان. إن أحاسيس متواصلة من دون ذاكرة ربما تعطي وعي المرء المتواصل لوجوده ولكنها لا تنتج أيَّ وعي للذات[36].

لكن هذا الإحساس المنتظم، «هذه المفاجأة المؤقتة ليست ظاهرة بسيطة: إنها مشوشة دائماً، وتملك باستمرار نوعاً من الكثافة الزمنية، وهاتان السمتان تحددانها لنا كـ «حزمة»، كـ «الإدراك الحسي التمثيلي لعدد لا متناه من الحركات الصغيرة المتعذر تمييزها» أو «تعاقبٍ سريع لهزات صغيرة»[37] ملاحظةٍ بصورة مشوشة. وكوحدة الحي، تظهر وحدةُ الوعي إذاً كسطح تكاثرٍ مكبوتٍ يمضي في الظاهر إلى ما لانهاية له ـ وربما يمضي إلى هناك حقاً لو أن كلاً من حالاتنا **يعبِّر** بطريقته، كما سنرى بعد قليل، عن الكون بأسره.

بعد هذه الاستعادة القصيرة للتعقيدات المخفيَّة للوظيفة المركزية، علينا الآن أن نعود إلى السطح الخارجي، أي إلى حالة «الجزيئات الحساسة والحية» التي تؤلف الكل العضوي، ليس بطريقة ثابتة أو دائمة، بل بدفق متواصل من التمثُّلات ونزع التمثلات. وفي **حلم دالامبير** (*Rêve de d'Alembert*)، سوف تتولى الآنسة ليسبيناس، بتأييدٍ من بوردو (Bordeu)، وليس من دون

(35) المصدر نفسه، ص 244، انظر أيضاً: Diderot, *Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, pp. 270-330.

(36) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 244.

(37) المصدر نفسه، ص 232، وانظر: *Encyclopédie*, art. *Sensations*, XVII, pp. 119 et 125.

(إن نسبة هذا المقال إلى ديدرو ليست ثابتة بصورة قطعية).

دعابة، مقارنة الجسم بدير حيث كلُّ راهبٍ جديد (كل جزيئة جديدة) يأخذه مجمل الآخرين على عاتقهم على الفور، بحيث تبقى «الروح الرهبانية» ذاتها إلى الأبد[38]. كذلك الأمر، **فالأنا** أو الوعي، مؤشر الطابع الواحد والكلي للحيوان[39]، يبقى هو هو في التجدد الدائم للجزيئات، لأنه ما من واحدة من هذه الأخيرة تأتي **بروح** جديدة، بل تأتي في الأكثر **باتجاه** يخضع في الحال **للقاعدة** المشتركة: «إذا لم يكن هناك غير وعي واحد في الحيوان، فإن هناك إرادات لا متناهية» ـ إرادات يضمن العمى مرونتها، لكن فيما هو يمنح تماسك الوظيفة المركزية قاعدةً لعدم استقرار مقلقٍ كفاية، لأن «الإنسان العاقل» يجد، على الفور، أنه لم يعد «غير خليط من الجزيئات المجنونة»[40]. حتى ذلك الحين، كان ما استوقفنا إنما هو نمط التركيب ونتائجه بوجه خاص؛ وقد آن الأوان للنظر إلى الجزيئة في ذاتها ومحاولة تحديد الوضع الأونطولوجي لهذه «النقطة الحية».

* * *

لقد كان الناتج المباشر للسبب الخلّاق بذارَ الأشياء؛ وكلُّ المادة ليست سوى بذار، أو حبةٍ أو رُشَيْم(*)، ولا يمكن أن تكون شيئاً آخر... إن الرُّشَيْمات أو المبادئ هي الكائنات الصغرى، أو الأشد بساطة أو الأقل تركيباً، لأن كل شيء فيها مختزل إلى وجوده الأدنى الممكن، وهي في الوقت عينه الأكثر نشاطاً والأشد اقتداراً[41].

---

(38) Diderot, Ibid., p. 342.

(39) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 59.

(«الحيوان هو **واحد** تماماً، وربما هذه الوحدة هي التي تشكل النفس، **الأنا**، الوعي بمساعدة الذاكرة»).

(40) المصدر نفسه، ص 266.

(*) الرُّشَيْم (germe) هو الطور البسيط والبدائي الذي يشتق منه كل كائن حي، علماً بأن germe قد تعني أيضاً الأصل أو المبدأ (المترجم).

(41) Robinet, *De la nature*, V, p. 114.

هذه الكلمات القليلة لج. ب. روبينيه تلخص كلياً الحدس الأساسي لمعظم فلسفات الطبيعة في القرن الثامن عشر ـ تلك، في كل حال، التي تركت أثرها في نتاج ديدرو. كما أنه يَحْسُن أن نحدد بصورة أدق موقع هذا الأخير بين معاصريه. لقد رأينا أن ديدرو سيرفض في الأخير، على الرغم من إغراءٍ ما، أن يرى في الرُّشَيْم، مع روبينيه، حيواناً حقيقياً مصغَّراً. كما أنه سوف يأخذ على موبيرتوي، منذ عام 1753، كونه نسب إلى «عناصره» المنوية نوعاً من الذاكرة التي تتيح لها أن تجد من تلقاء نفسها مكانها في الجسم الذي ينبغي بناؤه ـ بحيث يُصبح تشوُّه تكوين الأنواع أو تحوُّلها، مذاك، نتيجة «نسيانٍ» أو خطأ»[42]، وباختصارٍ (نتيجةَ) نوع من إخفاق البرمجة: هذا الاستباق الغريب لعلم الجينات اللاّحق سوف يظهر له دائماً مشبوهاً بالتجسيم[*]. إن جزيئات ديدرو الحية ليس لها ماضٍ ولا مستقبل، وهي لا تتضمن التكون المسبق لجسم مستقبلي ولا تذكار جسم سابق؛ إنها، إلى ما لا نهاية له «مشتتةٌ ومختلطة في كتلة المادة»[43]، بانتظار أن تجمعها «حركة داخلية وعرضية»[44]. أليست طبيعية إذاً مماثلتها من دون قيد أو شرط بـ «الجزيئات العضوية» لدى بوفون، «الرُّشيمات المشتركة»، «البذارات الشاملة»، «المادة العضوية الحية، المنتشرة بصورة شاملة» و«الجاهزة دائماً للتقولب، وللتمثل ولإنتاج كائنات مشابهة لتلك التي تتلقاها»[45]. إن القرابة أكيدة، لكن فضلاً عن أن

---

(42) Maupertius, *Système de la nature*, dans: *Oeuvres de Maupertius*, II, pp. 163-164.

(*) التجسيم، أو anthropomorphisme، هو خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان (المترجم).

(43) Diderot, *De l'Interprétation de la nature*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 241.

(44) *Apologie de l'abbé de Prades*, I, p. 475.

انظر أيضاً: *Pensées philosophiques*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 19.

(45) Buffon, *Oeuvres complètes*, III, pp. 115 et 157.

ديدرو يبقى على قدر من التشكك بخصوص واقع «القوالب الداخلية» التي تتطلبها هذه النظرية(46)، فإن جزيئة بوفون، خلافاً لعناصر موبيرتوي أو رشيمات روبينيه، تقترب كثيراً من مبدأ فيزيائي صرف. إن بوفون يرتِّب، في الواقع، الجزيئات العضوية في الباب الذي يشمل كلّاً من الضوء، والنار، والحرارة، وباختصارٍ كل هذه «المواد الحيّة»(47) المتميزة بغلبة القوة القابلة للتمدد والاتجاه النابذ للمركز، والتي تمكن تسميتها بصورة أدق، عبر حرف تعبير في الفيزياء المعاصرة، «موادَّ مضادة»(*)، لأن حريتها وإشعاعها يتعارضان جذرياً مع تماسك الأجسام الخام وثقلها. لكن يجب التذكير أيضاً بأن القوة القابلة للتمدد ليست بالنسبة لبوفون، غير «رد فعل للقوة الجاذبة»(48)، يعبر عن انقلاب هذه الأخيرة عندما تصبح في حدها الأقصى، بفعل مجاورة الأجسام المعنية؛ وبالتالي فإن الجُزيئة العضوية أو «ذرة الضوء»(49) هي في الواقع جزء صغير مادي غيَّرت طاقته علامتها واتجاهها في مركز الأرض هذا، حيث انعدام المسافات يجعل الجاذبية لا متناهية وتنقلب إلى عكسها. إن الحياة مادة تكف عن الاستسلام للسهولة ـ لكنها مادة، ويتم الانتقال من الفيزياء إلى البيولوجيا إذاً عبر طريق هي فيزيائية بالذات. وفي هذا المجال، يبدو أن ديدرو لم يتبع ملهمه.

ذلك أن حديثه، والحق يقال، مختلف خِفيةً. إن موبيرتوي،

---

(46) Diderot, *De l'Interprétation de la nature*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 243.

(47) Buffon, Ibid., I, p. 498.

(*) تعريب antimatières، وهي مواد افتراضية مكوَّنة كلياً من جزيئات أولية (بوزيتون، أنتيبروتون، أنتينوترون)، ذات شحنة كهربائية أو عزم مغناطيسي مضادين لذينك الخاصين بالجزيئة التَّحْذرِّية المقابلة (المترجم).

(48) المصدر نفسه، ص 499.

(49) المصدر نفسه، ج 3، ص 121.

وبوفون وحتى روبينيه الميّال إلى الخيال إنما هم علماء طبيعيات، «فيزيولوجيون»، وتنتمي أعمالهم، في شتى الأحوال، إلى تاريخ العلوم. أما ديدرو، فحتى إذا كان يطرح على نفسه المشكلات عينها، فهو يتصدى لها من وجهة نظر مختلفة تماماً وانطلاقاً من تقليد آخر كلياً ـ إنه يتصدى لها كعالم ماورائيات. لقد سبق أن رأينا أعلاه أن جزيئاته ليست حُبيْبات مادة أو أجزاء صغيرة ممدودة بقدر ما هي «قوى صغيرة»، وهذه القوى ليست ميكانيكية أو قابلة للتبادل على الإطلاق بل هي على العكس مختلفة ومفرَّدة نوعياً: «إن الجزيئة، المتمتعة بخاصيّة خاصة بطبيعتها، إنما هي بذاتها قوةٌ فاعلة»[50]. هذه الذرات الدينامية «المختلفة بصورة جوهرية» أو «المتنافرة»[51] تتمتع أيضاً بـ «عفوية» بلا حدود في الظاهر تجعلها تظهر كـ «أبدية وغير قابلة للفساد»[52]: «إن قوة الجزيئة الحميمة لا تُستنفد إطلاقاً، إنها لا تتغير، أبدية»[53]. ومنذ الآن، يذكّرنا ذلك كله، عن قرب شديد، بمونادات[*] لايبنيتز، لكن ينبغي أيضاً أن نحدد بصورة أدق طبيعة هذه «القوة الحميمة». يمكن أن نرى فيها بالطبع طاقة محرِّكة صرفة، حاضرة إما في فعل التحويل (الطاقة

---

(50) Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 394.

(51) *Eléments du système du monde*, Assezat - Tourney, éd., IX, p. 465; Diderot, *De l'Interprétation de la nature*, IV, p. 293, et Robinet, *De la nature*, IV, p. 142:

«كل المادة رُشَيم، لكن كل الرشيمات تمتلك اختلافات فردية، أي أن لحياتها، وجسمها، وفرديتها فروقاً تميز كلاً منها من كل الأخريات. ليس هناك عناصر غير الرشيمات: كل العناصر متنافرة إذاً».

(52) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 42.

(53) Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 395.

(*) الموناد (Monade) لدى لايبنيتز جوهر بسيط فعال، غير منقسم، تتألف منه الكائنات جميعاً. ويمكن تعريبها بالجوهر الفرد، لكننا سنعتمد في الجمع كلمة مونادات (المترجم).

الحركية أو «القوة الحية»)، أو فقط **in nisu**(*) (طاقة كامنة أو قوة ميتة). إن ديدرو يقبل طوعاً وجهة النظر هذه لكنه، ربما مستلهماً هنا لا ميتري (La Mettrie) (الذي على الرغم من نزعته المادية كان يستشهد بلايبنيتز)، سوف يُشيع فكرة صلة خفيّة بين «الحركة والشعور»(54) كما لو أن «الحساسية ليست غير حركة الجوهر الحيواني»(55). ومعروفٌ بأي براعة سوف تقيم **المحاورة بين دالامبير وديدرو** (*l'Entretien entre d'Alembert et Diderot*) **معارضةً** بين «حساسية فعّالة وحساسية خاملة، مثلما هناك قوة حية وقوة ميتة»(56) ـ حيث الحيوان يلعب دور «مختبر تصبح فيه الحساسية فعّالة(57)، بعد أن كانت خاملة». بيد أن ديدرو سيمتنع عن خطو الخطوة الأخيرة وعن جعل الحركة المادية مجرد الترجمة الظاهراتية لدينامية روحية يكون عنصرها الـ **Vis repraesentativa** (القوة التمثيلية). فخلافاً للجوهر الفرد لدى لايبنيتز، ليست جزيئته لامادية إطلاقاً، إنها تمتلك «طولاً، وعرضاً، وعمقاً وحساسية»(58)، الأمر الذي يعني أن الحساسية لا تجعلنا ننتقل إلى مستوى **مختلف تماماً**، بل تمثل فقط «ميزة عامة للمادة»(59)، تمكن مقارنتها، على سبيل المثال، مع اللانفاذية. إن مونادولوجيا ديدرو هي إذاً مونادولوجيا

(*) في حالة ميل أو اتجاه (المترجم).

(54) Julien Offray de La Mettrie, *L'Homme machine*, éd. par Jules Assezat (Paris: F. Henry, 1865), pp. 136-137.

(55) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 21.

(56) Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* (Paris: Flammarion, 1992), p. 260.

(57) Lettre à Duclos du 10 Octobre 1765 (Denis Diderot, *Correspondance inédite*, 2 vols., éd. par André Babelon (Paris: Gallimard; Editions de la N. R. F., 1931), I, p. 300).

(58) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 24.

(59) *Encyclopédie*, art. *Logique*, AT, XV, p. 524.

(النسبة إلى **ديدرو** غير ثابتة رسمياً)، انظر أيضاً: *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius*, II, pp. 301-302.

حيث يجري تقديم هذه الأطروحة على أساس أنها «افتراض».

مُمَدَّاة(*) إذا لم تكن مادية، لكن على الرغم من هذا الانقلاب (الذي يذكر بالديالكتيك الهيغلي الذي «أوقفه ماركس مجدداً على رجليه» بهذه الدرجة من الفظاظة، كما لو أن كلّ مادية لم تكن يوماً إلا انحرافاً عن مثالية سابقة)، فإن ديدرو واعٍ تماماً التراث الماورائي الذي تندرج فيه أطروحته، وهذا التواصل المراد هو ما سنحاول الآن أن نسلط عليه الضوء.

* * *

مثل معظم مقالات تاريخ الفلسفة التي تضمها **دائرة المعارف** (*L'Encyclopédie*)، فإن مقالة **اللايبنيتزية** (*Leibnitzianisme*) ليست إطلاقاً سوى تقليد لبروكر (Brücker)، زيدت عليه بعض الإشارات الصادرة عن فونتونيل (Fontenelle). إلا أنه علاوة على التحية التي يوجهها ديدرو للايبنيتز بصفته سابقه في مهمة **دائرة المعارف**، وعلاوةً على المديح الحار بشكل استثنائي الذي يخص به هذه «الحشرة الرائعة»[60]، فإن بعض الإشارات يجب أن تستوقفنا في إطار تحقيقنا الحالي. هكذا أولاً، التماثل الذي يوحي ديدرو بوجوده بين الجوهر الفرد اللايبنيتزي و«جُزَيْئة هوبس (Hobbes) الحساسة»[61] ـ وهي مقارنة قابلة للجدل تاريخياً، لكن لها هنا قيمة إقرار بالبنوّة، لأن «جزيئة حساسة» كلمة جوهرية في فكر ديدرو. وهكذا أيضاً التأييد من دون تحفظ لمبدأ اللاامتميِّزات (indiscernables)(**) («ربما ليس هناك ما هو أقل معقولية من هذا

(*) أي محوَّلة إلى مادة (matérialisée) (المترجم).

(60) *Encyclopédie*, art. *Leibnitzianisme*, *AT*, XV, p. 436.

(61) المصدر نفسه، ص 457.

(**) موضوعات فكرية، أو أشياء حقيقية، لا يتميز بعضها من بعض بإحدى الصفات الذاتية، وهو أمر محالٌ في مذهب لايبنيتز (المترجم).

المبدأ بالنسبة لأولئك الذين لا يفكرون إلا سطحياً، وليس ثمة ما هو أصح منه بالنسبة للآخرين»[62]، الذي يشدِّد ديدرو من جهة ثانية على رنينه الرواقي. لكن بفعل انقلاب حاد، فإن هذا المبدأ نفسه هو الذي يُستخدم، في *l'Entretien entre d'Alembert et Diderot*، لتدمير أطروحة لايبنيتز عن لا مادية الجوهر الفرد الحاسّ، وهي أطروحة تقوم على التعارض بين انقسامية المادة ولا انقسامية هذه «الخاصية البسيطة» التي هي الإحساس:

ماذا؟ يسأل ديدرو محاوره، **ألا ترى أن كل الخاصيات، كل الأشكال الحساسة التي ترتديها المادة غير قابلة للانقسام بصورة أساسية؟... إذا لم تكن هنالك في الكون جزيئة تشبه أخرى، وفي جزيئةٍ ما نقطةٌ تشبه نقطة أخرى، وافِقْ على أن للذرة ذاتها خاصية، شكلاً لا ينقسم؛ وافِقْ على أن الانقسام لا يتناسب مع ماهيات الأشكال لأنه يدمرها**[63].

على الرغم من هذا التفسير، الميّال للمادية، للجوهر الفرد اللايبنيتزي (الذي يتفق له حتى أن يسميه «كائناً جسمانياً»[64]، لكن ربما بنتيجة خطأ في التعبير)، يبقى ديدرو متيقناً من الأصل الماورائي كلياً لهذه الفكرة: ليس هنالك تناقض فضلاً عن ذلك لأنه، بحسب إشارة لبايل (Bayle) مفصلة في مقالة Immatérialisme[*]، كانت الفلسفة بكاملها، حتى ديكارت، قد

---

(62) المصدر نفسه، ص 456.

(63) Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 277.

(64) *AT*, XV, p. 456.

يقترح مقطع مشوش من: *Eléments de physiologie* (ص 7) تعريفاً لايبنيتزياً للزمان والامتداد (كتعاقب للأعمال أو تعايش بينها)، لكن مع إضافة إحالة إلى الجسم لا يمكن إسقاطها.

(*) **اللامادية.** وهي مذهب فلسفي مناقض للمادية ينكر وجود المادة وجوداً حقيقياً، ويقول بوجود الأذهان المفكرة وحسب (المترجم).

جهلت فكرة جوهرٍ غير مادي وغير ممتد، إلى حد أنه يمكن حتى الكلام على «مادية لأفلاطون»[65]. يكون إذاً قد جرى تقريب الجوهر الفرد من الكمال الأول لدى أرسطو (الذي عزا إليه ديدرو بجرأةٍ «منظومة مونادات»)[66]، وبصورة أكثر احتمالاً، من **الحد الأدنى** لجيوردانو برونو (أو جوردانوس برونوس، كما يسميه ديدرو)، الذي يستخدم أيضاً تعبير **الجوهر الفرد** بالذات والذي منظومتُه هي «أصل... كل فلسفة لايبنيتز»:

إذا قارنا فيلسوف نول وفيلسوف لايبزيغ، يبدو لي أحدهما مجنوناً يرمي بما له في الشارع، والآخر عاقلاً يتبعه ويلتقطه[67].

لكن برونو ليس هو ذاته غير مرمِّم تقليدٍ فكري أكثر قِدماً، يُبدي ديدرو تجاهه مشاعر متعارضة بشكل مثير للفضول، ألا وهو التيوصوفية(*)، أو الانتقائية (كلمة تشمل ما نسميه اليوم الأفلاطونية الجديدة) أو «الفلسفة الفيثاغورية ـ الأفلاطونية ـ القبلانية» ـ وهو تعبير يوضح ديدرو أنه كان في أيام فرانسوا باتريس ببشاعة كلمة **دائرة معارف** اليوم، وكلمة **فلسفة** في كل العصور»[68]. وهذا الإقرار بالتقارب، إذا لم يكن بالتواطؤ، نجده في كل المقالات المخصصة للتيارات التيوصوفية، لكن مقروناً دائماً بتراجع مباشر. هكذا تحيِّي مقالة Eclectisme(**) الحكمة والجرأة لدى هؤلاء الفلاسفة الذين «لا يطرحون على أنفسهم شيئاً

---

(65) *Encyclopédie*, art. *Immatérialisme*, *AT*, XV, p. 172.
(نسبة المقال إلى ديدرو غير ثابتة بصورة قطعية).

(66) *AT*, XV, p. 442.

(67) *Encyclopédie*, art. *Jordanus Brunus*, *AT*, XV, p. 305.

(*) نظرية إشراقية دينية موضوعها الاتحاد بالرب (المترجم).

(68) *Encyclopédie*, art. *Pythagorisme*, *AT*, XVI, p. 542.
والمقصود طبعاً فرانسيسكو باتريزي، الذي يسجل ديدرو صيغه المونادولوجية (المصدر المذكور، ص 543).

(**) الانتقائية. وهي، من حيث هي منهج، اختيار الأفكار من المذاهب =

أقل من العثور على حقيبة المهندس الأعظم وتصاميم هذا الكون الضائعة»، لكن لإبداء الأسف لأنهم أفضوا «إلى منظومة الإسرافات الأكثر بشاعة التي يمكن تخيلها»[69]. تُستهل مقالة *Théosophes* وتُنهى بمديحٍ للوحي، والرؤيا التماثلية التي بفضلها يرى الإنسان، كما اللهُ، «نظامَ الكون بأسره في أصغر جزيئة للمادة» (بين هؤلاء المجوس، يسمّي ديدرو كلاً من بيندار، وإيسخيلوس، وموسى ومحمد، وشكسبير، وروجر باكون، وباراسلس... ويسوع المسيح)؛ لكن جسم المقالة، المنسوخ هو أيضاً في قسم كبير منه عن بروكر، تكثر فيه الملاحظات الساخرة (وقد كان أقساها موجهاً إلى بويهم (Boehm))[*]، والخلاصة، كما الحال غالباً، ملتبسة («يصعب القول إذا هم [التيو صوفيون] أساؤوا إلى تقدم المعارف البشرية أكثر مما خدموه»)[70]. يبقى أن الإحالة إلى لايبنيتز، وبصورة أدق إلى نظرية المونادات مستمرة في هذه المقالات: متتبعاً بروكر دائماً، يعثر ديدرو على المونادات في يونجات (Yunges) الـ **Oracles Chaldaïques**[71]، والانسجام المسبّق[**] لدى أفلوطين، ويصعب عدم التفكير بنظرية الجزيئات العضوية عندما نقرأ، في عرض مذهب باراسلس، أن «بذور الأشياء، والنجوم التي تربط بينها، مخبأة في عناصر الأشياء كما

= المختلفة، إن اعتبرت قابلة للجمع، وإهمال ما لا يمكن جمعه. أما من حيث هي مذهب، فتقال على معنيين، الأول تحقيري، وهو الغالب، والثاني بمعنى صهر المذاهب المختلفة، وهو الأقل (المترجم).

(69) *Encyclopédie*, art. *Eclectisme, AT*, XIV, pp. 346 et 308.

(*) أو Böhme، هو تيوصوفي وصوفي ألماني، مولود في ألتسيدنبرغ (1575-1624) (المترجم).

(70) *Encyclopédie*, art. *Théosophes*, *AT*, XVII, pp. 243, 266 et 268.

(71) *Encyclopédie*, art. *Eclectisme*, *AT*, XIV, p. 313.

(**) نظام فلسفي يشرح به لايبنيتز توافق الروح والجسد (المترجم).

في هاوية لا نهاية لها»[72]. وإذا كانت الجزيئة تمدية[*] للجوهر الفرد، فهذا الأخير كان قد بات إذاً عقلنة مفهوم سابق وصوفي، مفهوم «الدوائر الفَطِنة الصغيرة» التي ينعكس فيها الكون بأسره أو «الرُّشيمات» التي هي «نجوم العناصر».

لقد سبق أن شددنا على المظهر المنوي للجزيئة لدى ديدرو؛ ويبقى علينا إذاً أن ننظر إليها الآن بوصفها انعكاساً للعالم وتعبيراً عنه. «إن جوهراً فرداً، نقرأ في مقالة **اللايبنيتزية** (*Leibnitzianisme*)، هو نوع من المرآة التمثيلية لكل الكائنات وكل الظاهرات». ويعلّق ديدرو فيقول إن «هذه الفكرة، التي يرى فيها ضيقو التفكير رؤيا، هي فكرة إنسان عبقري: وللشعور بذلك يكفي تقريبها من مبدأ تسلسلها ومن مبدأ لا محاكاتها»[73]. والحال أن هذين المبدأين هما أيضاً في أساس تصور ديدرو للكون. فبخصوص «مبدأ التسلسل»، لقد صيغ بوضوح منذ أول عملٍ فلسفيٍّ لمؤلفنا، أي ترجمته لـ**البحث حول الجدارة والفضيلة** (*L'Essai sur le mérite et la vertu*) لشافتسبوري، حيث تؤكد إحدى الملاحظات بوضوح:

كل شيء موحَّد في الكون. ولقد كانت هذه الحقيقة إحدى خطوات الفلسفة الأولى، وكانت هذه خطوة عملاقة... كلما رأينا أبعد في الطبيعة رأينا فيها مزيداً من الوحدة[74].

كل نتاج ديدرو اللاحق سيبقى مخلصاً لهذا الإعلان الوارد في الـ **Hen panta**[**]، ما عدا أن ديدرو سيفهم هذه الوحدة

(72) *Encyclopédie*, art. *Théosophes*, *AT*, XVII, p. 251.

(*) جعل الشيء مادياً (المترجم).

(73) AT, XV, p. 461.

(74) المصدر نفسه، ج 1، ص 26، رقم 1.

(**) الواحد - الكل (المترجم).

الكونية بطريقتين مختلفتين، لكن غير متعارضتين إطلاقاً، وفضلاً عن ذلك حاضرتين كلتيهما لدى لايبنيتز: إما كـ «ترابط شامل» أو «تركيب لما لا يحصى من السلاسل [المحتملة] المختلطة والمشبوكة معاً»[75]، أو بصورة أعمق، كاختزالٍ للكون بأسره في «واقعة وحيدة»[76]، لكل الكائنات في كائن واحد «تشكلت كل الكائنات الأخرى بفعل تركيبه ومزجه وتذويبه»[77]، مثلما ربما لم يكن هناك «غيرُ حيوان نموذجي أول لكل الحيوانات، لم تفعل الطبيعة غير تطويل بعض أعضائه، وتقصيرها، وتحويلها، ومضاعفتها، وإزالتها»[78]. لكن هنا بالذات يتدخل المبدأ الثاني، مبدأ «اللامحاكاة»، وهو اسم آخر لمبدأ اللامتميِّزات لدى لايبنيتز. في الواقع، إذا كان الشيء نفسه يعود دائماً، في الكون، فذلك يتم كل مرة بشكل مختلف:

ما من جزيئة تشبه جزيئة، ما من جزيئة تشبه نفسها لحظةً واحدة[79].

يبقى أنه لا ينبغي فهم الاختلاف، في أي من الحالتين، كقطيعة جذرية: إذا كنت مختلفاً، في اللحظة الحالية، عني في اللحظة السابقة، فذلك بالضبط لأن هذه اللحظة خلفي (وهو ما يجعل مفهوم «الحرية»[80] بالذات أكثر من مشكوك به) و، على مستوى آخر، لا يحول اختلافُ كل جزيئةٍ المتعذر إنقاصه دون أن

---

(75) *Encyclopédie*, art. *Liaison*, *AT*, XV, pp. 474 et 476.
(النسبة إلى ديدرو غير ثابتة رسمياً).

(76) *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétuis*, *AT*, II, p. 351.

(77) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 5.

(78) Diderot, *De l'Interprétation de la nature*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 187.

(79) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 300.

(80) المصدر نفسه، ص 364.

تتمكن من الحلول محل أي جزيئة أخرى في «مدٍّ دائمٍ» «كل شيء يتغير فيه، كل شيء يعبر، ولا يبقى غير الكل»[81].

نصل هكذا إلى تمييز ثلاثة مستويات في الكون: في الأساس، الحد الأدنى، الجوهر الفرد، الجزيئة التي تحتفظ دائماً بالخاصية الأساسية نفسها[82]، في الوقت نفسه الذي تستطيع فيه أن تدخل في ما لا نهاية له من التركيبات؛ وفي الطرف الآخر، الحد الأقصى، العالم، الكل، المساوي هو أيضاً لنفسه على الدوام، لأنه ما من عنصر جديد يستطيع أن يدخل وما من عنصر بات فيه يمكنه الخروج منه. هذا الكل هو امتلاء من دون صدع حيث كلُّ انتقالٍ لجزيئة يكفي إذاً، كما لدى ديكارت، للشروع في سلسلةٍ غير محدودة من التحويرات والاستبدالات. وفي هذا الانتقال المتواصل لحالات الحد الأدنى إلى الحد الأقصى يبرز المستوى الوسيط، مستوى «الكائنات» بحصر المعنى، التي يرفض ديدرو أيضاً أن يسميها «أفراداً» ـ لأنها ليست سوى مركَّبات ـ أو «ماهيَّات»[83]، لأنها كلها «قابلة للتحول بعضها إلى البعض الآخر»[84]. وربما يكون الاسم الأدق أيضاً هو «الشكل» و«الظل»، وتَنْحَلُّ الصلابة الظاهرة لكل شيء، كقوس القزح، في

---

(81) المصدر نفسه، ص 300. لا نظن، مع السيد فيرنيير، أن هذا التعارض **كل شيء ـ الكل** يصدر عن دوم ديشان (Dom Deschamps)، الذي يتخذ لديه معنى معاكساً جذرياً. لكن منظومة دوم ديشان - هذه النسخة الملحدة الغريبة عن ميتافيزيقية الحد الأقصى - تلتقي عن قربٍ شديد حدس ديدرو المركزي.

(82) والتي يمكنها إذاً أن تقدم قاعدة مادية للخلود. انظر الملاحظات الغريبة لمقالة *Résurrection* (القيامة)، التي تستند إلى لايبنيتز في: *L'Encyclopédie, AT*, pp. 25-26.

(النسبة إلى ديدرو غير ثابتة رسمياً).

(83) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 312.

(84) وفقاً لصيغة للفيلسوف العربي ابن طفيل، مستشهد بها في: *Encyclopédie* (art. *Sarrasins*, *AT*, XVII, p. 65).

عدد لا يحصى من النقيطات المونادية التي يعيد جمعها منظور وهمي في مركَّبٍ سريع الزوال:

نتنزه بين ظلال، ظلالٍ هي نحن بالذات للآخرين ولأنفسنا. إذا نظرت إلى قوس القزح المرسوم على الغيم، أراه ـ أما من ينظر من زاوية أخرى، فلا يرى شيئاً[85].

إن كل جزيئةٍ، مندرجةٍ هكذا في كون واسع، لكنْ مغلقٍ ومليء، وحيث أدنى هزة تصل إذاً رويداً رويداً إلى المجموع كله، سوف تعبر في كل لحظة عن مجمل العناصر التي تتعايش معها ومجمل الأحداث التي تعاصرها، لاعبةً هكذا دورها كمرآة منظورية للكل. لكن كما كان قد بيّن لايبنيتز من قبل، يمكن هذا التعبير المفاجئ العنيف أن يعرف عدة درجات من الوضوح والتمييز، إما لأن الجوهر الفرد يبقى «مدوَّخاً» بـ «الحشد الكبير من الإدراكات الصغيرة»، أو لأن مساعدة أعضاء ـ أي تجميعات من المونادات الخاضعة ـ تتيح له أن «يلتقط» العديد من الانطباعات «لجعلها تمتلك فعالية أكبر باتحادها»[86]. ومعروف أن ديدرو يعتبر الكائن الذي يبلغ التعبير فيه أقصى حد من الوضوح، على المستوى البشري، هو **العبقري**، وحتى إذا كان يَحْسُن الآن أن تعاد إلى سان ـ لامبير المقالة المخصصة لهذا المصطلح في **دائرة المعارف** (*L'Encyclopédie*)، يمكن القول إنه عبَّر بصورة كاملة عن فكرة ديدرو عَبر إجراء معارضة بين الناس العاديين، الذين «لا يشعرون بأحاسيس حادة إلا بانطباع الأشياء التي على علاقة مباشرة بحاجاتهم، أو بذوقهم، و«الإنسان العبقري» الذي «نفسُه الأكثر اتساعاً» «تصدمها أحاسيس كل الكائنات، ويهمها كل ما هو

(85) Diderot, *Eléments de physiologie*, pp. 307-308.

(86) Gottfried Leibniz, *La Monadologie* (Paris: E. Belin, 1938), pp. 21 et 25.

موجود في الطبيعة»[87]. يبقى أن العبقري، كما رأينا أعلاه، لا يبلغ مبدئياً هذا الوضوح إلا في مجالٍ إحساسيٍّ وحيد، يكون متضخماً هكذا على حساب المجالات الأخرى ـ الأمر الذي يعيد الإنسان الأسمى إلى جوار الحيوان. هل يمكن الأمل بإمكانية المضي أبعد؟ هل يمكن الإيمان بوجود نقطة حيث كل شيء يُعبَّر عنه بوضوح تام، وبوجود «عنكبوت ضخم»، في «سَحايا» العالَم، «تمتد خيوطه إلى كل شيء» وتنقل إليه صدمة أدنى حركة. هذا «النوع من الله» («الوحيد الذي يمكن تصوره»)[88]، «روحُ العالَم» هذه التي قد تعكس «منظومتُها اللامتناهية للإدراك»، من دون رواسب، «التزاوج الشامل» للعناصر[89]، إنما يكتفي ديدرو بطرح فرضيتها بصورة ساخرة من دون المخاطرة بأدنى رهان. إن إلهاً كهذا، يشكل هو نفسه فضلاً عن ذلك جزءًا من الكون الذي قد يكون يعبر عنه، ما كان أمكنه أن يخلق هذا الكون، أو أن يتوقعه: تبقى مونادولوجيا ديدرو في كل الأحوال مونادولوجيا **من دون عناية إلهية** ـ ويشكل ذلك، بعد تمْدية المونادات، فرقاً ثانياً مع لايبنيتز، ربما أشد خطورة من الأول.

مذاك، إذا لم يكن يشرف أيُّ تصميم، أو أيُّ مشروع، على الدفق الأبدي للتركيبات والتفكيكات، يَنْتُج من ذلك أن هذه الأخيرة تتعلق بالصدفة فقط، بما أن النظام، أي الترتيب الثابت والذي من شأنه الدوام قليلاً، ليس سوى حالة خاصة للفوضى ـ حالة خاصة غير مرجَّحة لكنها غير مستحيلة إطلاقاً في مدة لا متناهية، كما يُثْبت ذلك وجود عالمنا بالذات:

إذا كان العقل يأبى شيئاً ما فهو الافتراض بأنه لما كانت

(87) *AT*, XV, p. 35.

(88) Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 317.

(89) Diderot, *De l'Interprétation de la nature*, Ibid., p. 229.

المادة تحركت منذ الأزل، وربما كان لها، ضمن المجموع اللامتناهي من التركيبات الممكنة، عددٌ لا متناه من الترتيبات الرائعة، لم يصادَفْ أيٌّ من هذه الترتيبات الرائعة في الحشد اللامتناهي لتلك التي اتخذتها على التوالي[90].

يكفي إعطاء النفس وقتاً طويلاً كفاية لكي يحصل كل شيء، الأسوأ كما الأفضل، و«قد لا تكون حياة طويلةٌ جداً غير خط ذي تموجات وانثناءات يقطع في نقاط مختلفة خطَّ الفضيلة، وقد نتركه لنعود فنستعيده وقد نستعيده لنعود فنتركه»[91] ـ (لكن) لحسن الحظ، فإن حياة الإنسان قصيرة جداً بحيث لا يمكنه أن يشعر بهذه الانقلابات الدورية من الحسن إلى السيئ. لكن على المستوى الفردي، ولاسيما على المستوى الكوني (لأن الفرد الحي هو تنظيمٌ **سَلَفاً**)، يكون النجاح هو الاستثناء بالطبع والفشل القاعدة: بالنسبة لعالم تمكن الحياة فيه كعالمنا، كان هنالك ـ وسيكون ـ ما لا يحصى من الأكوان المجهَضة، هذه «العوالم الممسوخة، الناقصة، الفاسدة»[92] التي تشير إليها، في **الرسالة عن العميان** (*Lettre sur les aveugles*)، نظرية سوندرسن الغريبة عن نشأة الكون (وسوندرسن هو ذاته، أليس إحدى رميات النرد العاطلة تلك، تجميعة نصف خائبة حيث أخطأت نحلةٌ ـ هي العينُ هنا ـ العنقود؟).

ويمكن حتى المضيّ أبعد: في عالم حيث المدُّ وحده دائم وحيث كل مركَّبٍ يجب أن ينفك ليعود فيصنع من جديد، أليس المسخ الحقيقي هو ما يتوصل إلى حفظ نفسه والبقاء، بمعنى آخر

---

(90) Diderot, *Pensées philosophiques*, Ibid., p. 23.

(91) *Recension des Aventures de Pyrrhus*, Assezat - Tourney, éd., IX, p. 463.

الفكرة نفسها في: *L'Entretien entre d'Alembert et Diderot, OP*, pp. 283-284.

(92) *Lettre sur les aveugles*, dans: Oeuvres *philosophiques*, p. 123.

أليس هو النظام، مهما يكن «مؤقتاً»؟ «إن الكون ـ يكتب ديدرو في الـ *Eléments de physiologie* ـ لا يبدو أحياناً غير تجميعة كائنات ممسوخة»[93]؛ وفي مقطع آخر من المسوَّدة ذاتها، يمتدح «الفوضى» التي تتيح وحدها للإنسان أن يعي «كل قوى آلته»[94]، في حين لا تعمل هذه الأخيرة أبداً، في حالة «الهدوء»، إلا لأجل هدف محدد، إذاً بصورة مجزأة. وهكذا إشاراتٌ تبقى مشتتةً لدى ديدرو؛ إلا أنها تشير مع ذلك إلى الطريق المتوحدة التي سينخرط فيها، بعد سنوات قليلة، «المركيز الإلهي».

أياً يكن، نحن بعيدون عن هرم لايبنيتز ورأسه السامي حيث تنفجر معجزة العالم الفريد؛ ها نحن بالأحرى، مع ديدرو، في «مقمرة واسعة»، لنمضي فيها «ستين عاماً تقريباً في يدنا جام النرد[95] **«tesseras agitans»**، لكن الموت هو أيضاً لا يتركنا نخرج من اللعبة، وهو لا يفعل على العكس غير جعلها أكثر جذرية، بمقدار ما يصبح الإنسان ـ بعد تحلله إلى عناصره الأساسية وغير الفانية، أي الجزيئات ـ حفنة من فيش اللعب، أو أزهار النرد أو الغبار سوف تعيد الصدفة الأبدية بواسطتها تركيب تراكيب جديدة إلى ما لا نهاية له:

من يدري ماذا تصبح الجزيئات غير الحساسة للحيوانات بعد موتها؟ من أين أجيء؟ ما عساي كنت في البدء؟ إلام أعود؟ ما نوع الوجود الذي ينتظرني؟ بأي مظاهر أنا مُعد لأتكاثر؟ أنا أجهل كل هذه الأشياء[96].

لكن عبثاً يجري البحث في الشعور بهذا الجهل عن أدنى أثر

---

(93) Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 209.

(94) المصدر نفسه، ص 50.

(95) المصدر نفسه، ص 307.

(96) *Mélanges, AT*, IX, p. 436.

للقلق. ليس ثمة قلق في **Memento quia pulvis es, et in pulverem reverteris**(*)، الذي يطلقه ديدرو في وجه دالامبير في نهاية **المحاورة** (*L'Entretien*)[97]؛ وليس هنالك أكثر في رسالة الخامس عشر من تشرين الأول/ أكتوبر 1759 إلى صوفي فولان: «الآن تعيشون بالجملة، ومذوَّبين، مبعثرين في جزيئة، وبعد عشرين سنة ستعيشون بالمفرَّق»[98]. إن·ما نجده بالأحرى، في نتاج ديدرو العام أو السري، إنما هو استباق - بصورة أقل احتفالية - لِـلْـ **Stirb und Werde**(**) لدى غوته، وحتى (لِمَ لا؟) لـلـ **Wolle die Wandlung**(***) لدى ريلكه: الاستمتاع ليس بالخضوع لتحولٍ بقدر ما هو بأن تكون تحوُّلاً [99]، والقناعة بأن كل تفكك لا يتم إلا للسماح بإعادة تركيب جديدة وبأن «الولادة والحياة والعبور إنما هي تغيير الشكل - وما همَّ إذا كان هذا الشكل أو غيره؟»[100] هل يهم مع ذلك قليلاً جداً؟ وبين كل الأشكال التي يحفزها تجميع الجزيئات المستأنف بلا انقطاع،

(*) تذكر أنك من الرماد، وإلى الرماد تعود (المترجم).

(97) Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 283.

(98) Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, 2 vols., éd. par André Babelon (Paris: Gallimard, 1938), vol. 1, p. 70.

(**) مُتْ وصرْ (المترجم).

(***) أرد التغيير (المترجم).

(99) قد يكون الاستمتاع المطلق، بالتأكيد، عيش هذا التحول في التزامن وليس في التعاقب، حيث لا نكون أبداً إلا كائناً واحداً في الوقت عينه. هذا المثال هو الذي تسترجعه الآنسة ليسبيناس انطلاقاً من قصة «توائم سيامية»: «معانٍ مزدوجة، ذاكرة مزدوجة، خيال مزدوج، تطبيق مزودج، نصف كائن يراقب، يقرأ، يتأمل، في حين نصفه الآخر يرتاح؛ هذا النصف، الذي يستأنف الوظائف نفسها، فيما تكون شريكته مرهقةً؛ الحياة، التي تكون مضاعفةً بكائن مضاعف». *Rêve de d'Alembert*, dans: *Oeuvres philosophiques*, p. 340.

هذا الاستيهام يبدو لنا أحد مفاتيح شخصية ديدرو ونتاجه.

(100) المصدر نفسه، ص 313.

أليس هناك شكل ـ هو الأقل ترجيحاً، الأكثر غرابة، وإذا شئنا، الأكثر بشاعة ـ ينبغي عيشه كفرصة استثنائية وربما إلى الأبد؟ إذ يعرض ديدرو، عام 1771، «العمل العبثي» للسيد دو فالمير، *Dieu et l'Homme* **(الله والإنسان)**، سوف نجد لديه بعض الجمل التي سنستخدمها كخلاصة ويمكننا اعتبارها الحساب الختامي الأخلاقي لمونادولوجيته، الذي سوف يستنتجه خلفاء أكثر عدمية بكثير بمعنى مختلف جداً:

لقد كنتَ ذرة في هذا الكل الكبير، وسوف يحولك الزمن إلى ذرة في هذا الكل الكبير. في أثناء المسير، تكون قد عبرت بجمهرة من التحولات. الأهم بين هذه التحولات هو ذلك الذي تسير في ظله على قدمين؛ الوحيد الذي يرافقه الوعي؛ الوحيد الذي تشكل في ظله، عبر ذاكرة أعمالك المتعاقبة، فرداً يسمّى أنا. إعمل على أن يكون هذا الأنا مكرماً ومحترماً، من نفسه كما من أولئك الذين يتعايشون معه، وأولئك الذين سيأتون بعده[101].

(101) Diderot, *Dieu et l'homme*, Assezat - Tourney, éd., IV, p. 93.

الفصل الرابع

فيكتور هوغو ومتناهي الصغر

أذكر أني، وأنا مراهق، لمحت ذات يوم، في رومورانتين، في كوخ كنا نملكه، وتحت دالية خضراء يدخلها الهواء والضوء، كتاباً للوكريس(*) (Lucrèce) كان الكتاب الوحيد في البيت، وعنوانه *De nature Rerum*(**). وقد فتحت الكتاب. كان يمكن أن يكون الوقت ظهراً في ذلك الحين. بعد لحظات، لم أعد أرى شيئاً، فلقد كنت مأخوذاً بالشاعر؛... وفي المساء، حين غربت الشمس، وعادت القطعان إلى الزريبة، كنت لا أزال في المكان عينه، أقرأ الكتاب الهائل[1].

بالإضافة إلى الإعجاب المحتوم والرسمي تقريباً والذي عبَّر هوغو عنه دائماً حيال شكسبير أو دانتي، ليس ثمة ما هو أكثر إدهاشاً وغموضاً من شغفه الحميم بلوكريس.

(*) شاعر لاتيني ولد في روما (59-58 ق. م.) وكتابه المذكور قصيدة طويلة عرض فيها، بنفَسٍ تعليمي غنائي، مذهب أبيقور (المترجم).

(**) طبيعة الأشياء (المترجم).

(1) Victor Hugo, *William Shakespeare*, in: *Oeuvres complètes (OC)*, éd. Massin, XII, p. 202.

(تحيل مراجعنا إلى هذه الطبعة، إلا حين نذكر العكس).

ولنُشر بوضوح إلى أن ذلك الشغف لم يكن بالشاعر فقط، بل بالفيلسوف كما لو أن كونه الوحيد الذي نجح، على مدى ألفي عام، في أن يكون هذا وذاك معاً، يضعه على الفور فوق زملائه («مونتاني، هيردر، كانط في حالة ضيق/ هيغل قاتماً، وهنالك هذه الذروة، لوكريس»)[2]. مع ذلك، فعلى مستوى الفكر الصريح، ليس ثمة ما هو أكثر اختلافاً، على ما يبدو، من مادية لوكريس المتشائمة عن روحانية هوغو التقدمية والواعظة. فإذا كان عَبر شيءٌ إذاً من أحدهما إلى الآخر، فإن التحويل لن يكون في عنصر الايديولوجيا السطحي، بل في ذلك، الأكثر عمقاً، المتعلق بـ «الحدس» حيث تظهر، بالنسبة لهوغو، حقيقةُ ممارسته السياسية وفي الوقت نفسه حقيقة العالم الذي هو «صداه الرنان». هذا الحدس الذي كما لو كان الشيء المشترك الذي يجمع شاعرينا، لا تبدو لنا أي صيغة أفضل لوصفه من كلمات قليلة لإيمانويل لوفينا (Emmanuel Levinas) حيث يتذكر، بخصوص موريس بلانشو، الإصغاء «في أعماق الكائن... إلى الطبطبة الرتيبة لمطرٍ لا ينقطع وليس له معنى»[3]. وفي الواقع، فإنه لدى لوكريس، في الأصل، **يسقط المطر في الفراغ**، تتدفَّق الذرات **imbris uti guttae**[*] - وهذا «السَّيل من الظلمات»[4] نفسه، هذا «المطر الشاسع في البعيد ماحياً اللانهايات»[5]، يشكِّل هو نفسه أيضاً ضجة الأعماق التي لا تتوقف في كون هوغو: مع فرق وحيد هو أن الإصغاء هنا إلى المطر لا يفضي، كما هناك، إلى ولادة فيزياء (درسها جيداً جداً ميشال سير Michel Serres)، بل إلى تاريخٍ يشبه الأسطورة المشتركة للعالم

---

(2) *Religions et religion, OC*, XIV, p. 773.

(3) *Encyclopaedia universalis*, art. *Infini.*

(*) كنقاط المطر (المترجم).

(4) *Déclaration d'une «table parlante», OC*, IX, p. 1277.

(5) *Dieu, OC*, X, p. 100.

والبشرية والقصيدة. هذه الأسطورة هي ما سوف تحاول السطور التالية إبرازه.

* * *

كلُّ شيء يبدأ إذاً، لدى هوغو، بمطرٍ «أبدي وكئيب؟»[6]، «مطرٍ أبديٍّ هائل»[7]، «النّضح الهائل للذرات»[8] على «خلفيةٍ ضبابية مخيفة»[9] ـ مطرٍ أكثر إثارة للقلق أيضاً حين تتوضّح زيادةً حدودُ كلِّ نقطةٍ وتصبح نديفةً سوداء:

تمر أشباح لا اسم لها. مَنْ هي إذاً؟

تسقط لا ندري من أي ذروة قاتمة،

تارة أكثر سواداً من الهاوية، وطوراً أقل؛

يطفو سقوطها على هوى الهواء الذي يلاحقها؛

ربما تكون الندائفَ، لو سقط الثلج ليلا[10].

فلنمضِ أبعد؛ لننزل تحت سطح البحر العاصف، لندخل في «الجمود الأصم، الأعمى، المتعذر اختراقه، الرهيب» حيث نكون «في وحدة الماء... الماء الوحيد تماماً، شيء فظيع». والحال أن المطر يسقط، **ثمة** أيضاً: «أيُّ مطرٍ؟ مطرٌ حيّ، مطر من الدويبات المجهرية»[11]. في أعماق المحيط «لا شيء من حالات الغرق. لا شيء من الأسماك أيضاً. ما من حسكة على الإطلاق. ما من

---

(6) *Dieu (Solitudines coeli), OC*, IX, p. 434.

(7) *Préface philosophique des Misérables, OC*, XII, p. 23.

(8) *Religions et religion, OC*, XIV, p. 773.

(9) *Toute la Lyre, OC*, X, p. 852.

(10) *Dieu, OC*, X, p. 48; et X, p. 109, et XII, p. 86 *passim*.

(11) *Préface philosophique, OC*, XII, p. 23.

هيكل أبداً. نُقاعياتٌ(*) دائماً وفي كل مكان[12] بلا انقطاع وفي كل دقيقة، يَسقط منها ما لا يحصى، مطرٌ أبدي هائل». ولدى لوكريس، من قبل، كان مطر الذرات مطرَ بذور (**Semina**)؛ ولدى بوفون أو ديدرو (اللذين كان هوغو يعرفهما جيداً)، كان العالم يظهر كتجمهر، كالتحام «دويبات مجهرية»، «جزيئات حية» ذات شهوة عنيفة وإدراك، نسخة ممدَّاة للمونادات اللايبنيتزية. إن هوغو يستعيد هذه الشبكة من المعادلات **ذرة** = **جوهر فرد** = **بذار** = **دويبة مجهرية** (أو **دودة** كما لدى ديدرو دائماً)، مضيفاً إليها تعبيراً جديداً، هو تعبير **نقطة**، الذي يعني ضمناً الذرة المثالية: «تصل المادة إلى الجزيئة كما تصل الفكرة إلى النقطة؛ وبما أن النقطة المجردة والجزيئة المادية غير منقسمتين كلتيهما فهما متماثلتان بالضرورة في أعماق اللانهاية»[13]. لكن «بما أن غير المنقسم هو غير المرئي»[14]، يتم الانتقال من دون مشقة من النقطة، التي هي ذرة مثالية، إلى النفس، «الذرة الأخلاقية»[15]، غير القابلة للفساد لأنها غير قابلة للتفكيك: «الذرة، يا لها من روعة! بالنسبة للجبر، هي نقطة هندسية. وبالنسبة للفلسفة، هي نفس. هاكم ما تكونه الذرة»[16]. هكذا فإن مطر الذرات الذي كنا انطلقنا منه يتكشَّف أخيراً أنه مطر أو «عاصفة نفوس»[17] يمكن تفسير سقوطه

(*) النقاعيات حيوانات مجهرية من ذوات الخلية الواحدة تعيش في السوائل وفي نقاعات المادة العضوية (المترجم).

(12) المصدر نفسه، ص 25.

(13) المصدر نفسه، ص 36.

(14) *Le Tas de pierres*, *OC*, IX, p. 1035.

(15) *Préface philosophique*, *OC*, XII, p. 50, et *Mes Fils*, *OC*, XV, p. 360.

(16) *William Shakespeare*, *OC*, XII, p. 222.

تظهر الذرة أي ما لا ينقسم، في النظام المنطقي، كالذي لا يمكن إثباته أو كالـ مسلَّمة، بما أن المسلمة الأكثر أساسية، هي الأنا بالذات. انظر: *Post-scriptum de ma vie*, *OC*, IX, p. 1018.

(17) *L'Art d'être grand-père*, *OC*, XV, p. 859.

ميثولوجياً بسقوطٍ سابقٍ، كما سيقول ذلك **فمُ الظُّلمة** (*La Bouche d'Ombre*)، في خطاب يتحدد موقعه، حقاً، على مستوى الحدس بالذات أقل مما على مستوى تبريره الإيديولوجي.

آنيّاً، سنكتفي نحن بالذات بالحدس بشكله الصرف ـ **نقاط** تسقط في فراغ **اللانهاية**. والحال أن هذين التعبيرين المتعارضين في الظاهر سوف يتكشَّفان في الواقع، كقابلين هما أيضاً للتحويل: «يظهر المطلق للفكر، كتب هوغو عام 1855، بمظهرين: اللامتناهي، والنقطة الهندسية. النقطة الهندسية، التي ليس لها أي بُعد. واللامتناهي الذي له كل الأبعاد»[18]. هذا التحويل يمكنه من جهة ثانية أن يتم في الاتجاهين. فمن جهة، «ليس اللامتناهي غير مجموع كل النقاط الهندسية. هو وحدة الوحدات. **الواحد** الكبير. الله»[19]. لكن إذا كان المطلق يُختزل هكذا إلى نقطة عليا، تتكشف النقطة، من جهتها، لا متناهياً: «الذرة هي الهاوية نفسها التي يشكلها اللامتناهي. ففي أعماق الفكر، يكون **ما لا ينقسم** مماثلاً **للامتناهٍ**. ألّا يمكن أن ينقسم الشيء، إنما هو ألا تكون له بدايةٌ ولا نهايةٌ»، أي أن يكون «غير قابل للقياس»[20]، («ليس للنقطة عمق»[21]، سيقول هوغو في مكان آخر). لا يتعلق الأمر هنا بمجرد برهان ديالكتيكي، بل بتجربة، أو بالأحرى **بحدس** أصيل سوف تصفه طويلاً **مقدمة البؤساء الفلسفية**: «هل خلوتم أحياناً بأنفسكم، محدقين في سرِّكم الخاص، وحالمين وسابرين؟ ماذا رأيتم؟ مساحةً شاسعة. مساحةً

(18) *Le Tas de Pierres, OC*, IX, p. 1046.

(19) المصدر نفسه، ص 1047.

(20) المصدر نفسه، ج 12، ص 1061. إن ديالكتيك الحد الأدنى والحد الأقصى هذا يذكّر حتماً بنيكولا دو كو.

(21) *Dernière gerbe, OC*, X, p. 877.

شاسعة سوداء بالنسبة للبعض، هادئة بالنسبة لآخرين، كَدِرةً بالنسبة للغالبية... نوعاً من الفراغ الرهيب أولاً»[22]. وعندما تنظر هذه «الذرة الأخلاقية» التي هي النفس في ذاتها، تكتشف إذاً أنها تشبه فراغاً، مساحة غير محدودة، «بئراً لا قاع لها»[23] ـ هذه البئر عينها التي سيرمي جان فالجان فيها سمعته، وثروته، وحياته وحتى قلبه. أكثر أيضاً، سوف تمطر ذرات، من جديد، في هذا الفراغ الداخلي للذرة ـ وفي الأنا، سوف تتألم **أنات**، إلى ما لا نهاية له. هذا هو معنى خطاب «يشوع» خلال جلسة «الطاولات الناطقة» في 28 كانون الأول/ ديسمبر 1854: «الإنسان هو أنا مسكونة **بأنات** لا تعرفه ولا يعرفها. وكل أنا بدورها ممتلئة بأنات وهكذا دواليك إلى اللانهاية. تعيش **أنا** الإنسان بكاملها وكل أنا داخل الإنسان هي أيضاً بكاملها، ولا يعرف الإنسان شيئاً من كينونته؛ لا يمكنه أن يعرف ما يحيا، ويموت ويولد فيه. ليس الإنسان سوى النفس الرئيسية للجسد البشري؛ فيه نفوسُ أناس آخرين، ونفوس حيوانات، ونفوس نباتات، ونفوس حجارة؛ وثمة أكثر، ثمة نفوس نجوم. الإنسان هو العالم؛ الإنسان هو السماء؛ الإنسان هو مبدأ الخَلْق الملقى به في الرياح الأربع والراكض في لجج الله؛ وبما أن أقل **أنا** هي ذرة هائلة، فهي تحتوي نسخة كاملة من كل **الأنات**»[24]. فضلاً عن ذلك، فمنذ عام 1830، كانت تجربة كهذه هي التي رسمها **منحدر حلم اليقظة** (*La Pente de la rêverie*)، حيث يجد حالم متوحد نفسه محاطاً تدريجياً وكما لو كان مكتسَحاً بصورة أصدقائه، ثم بحشدٍ مجهول («جمهور بلا اسم! خواء! أصوات! عيون، خُطى!») يضم، بعد قليل، «كل الأحياء»، ثم «النوع البشري كاملاً كما في يوم النَّدامة». لكن كلما توسعت الرؤية أكثر، باتت في

---

(22) *Préface philosophique*, *OC*, XII, p. 51.

(23) *Les Misérables*, *OC*, XI, p. 952.

(24) *OC*, IX, p. 1451.

الوقت نفسه غير محددة، إلى درجة أنها لا تعود تقدم في الأخير غير وحدات متماثلة تتعاقب فيما تسقط، أي **أعداداً**:

كنت أرى فقط في البعيد، عبر الظل،

الأمواج السوداء والمتزاحمة كما في المحيط،

وفي المكان والزمان، الأعداد المكدَّسة[25]،

ـ كابوساً حسابياً ربما يكون الاستيهام الأكثر إرعاباً في موطن خيال هوغو والذي توضِّحه قصيدة مشهورة في مجموعة *Toute la lyre*[*] («الحساب هو الهاوية»):

في الأعماق، المطلق، وما لا يحصى، شبه مبهَمين.

المجهول، صخور بشعة تقرضها فواقس

***A+B* المظلمة الممزوجة بـ X وY،**

حواصل، حلول، حسابات يُرى يتدلى منها

الجمع الذي يزحف، أم أربع وأربعين شائهة[26]،

ـ كما لو كانت الأشكال، على هذا المستوى، تضيع ولا يبقى غير ترسُّبٍ رتيب لعناصر مماثلة، لا بداية له ولا نهاية.

هذه التجربة **لانفتاح** الذرة على ذاتها الذي هو انفتاح على اللامتناهي سوف تقابلها بصورة مناظرةٍ التجربةُ، التي ليست أقل إثارة للقلق، **لانغلاق** اللامتناهي على نفسه. إنها تلك التي يقوم بها، في بداية *L'Homme qui rit* **(الرجل الضاحك)** غوينبلان

---

(25) *Feuilles d'automne*, *OC*, IV, p. 428.

(*) القيثارة كلها (المترجم).

(26) *OC*, X, pp. 863-864, et *La Mer et le vent*, *OC*, XII, p. 812:

«يشبه العالم الذي يلقي بنفسه في حفرة الأعداد البراهمان الذي يلقي بنفسه في حفرة الهامات».

الصغير، وحيداً في ليلة شتائية أمام مشنقة: «خلف هذه الرؤيا، كان هناك انسداد مشؤوم مبهم. كان اللامتناهي، الذي لا يحده شيء، لا شجرة، ولا سطح، ولا عابر، حول هذا الميت. وعندما تبدو واضحة للعيان المثوليةُ[27] التي تنيف علينا، سماءً، هاويةً، حياةً، قبراً، أبديةً، نُحس بكل شيء عندئذ منيعاً، بكل شيء محرَّماً، بكل شيء **مسوَّراً**. حين تنفتح اللانهاية، ما من إغلاق أكثر هولاً»[28]. ما كان أعلنه **ظل الضريح** (*L'Ombre du Sépulcre*) في جلسة 18 كانون الأول/ ديسمبر 1854: «ليس لله أقفال، طريقته بالانغلاق هي أن يكون بلا حدود؛ سوره، هو اللامحدود؛ أفقه، هو المغلق؛ لا يمكن دخوله لأن كل شيء فيه حرٌّ بجلالٍ بخطوة النفس؛ قد تتم رحلات بلا نهاية في الكائن الذي لا قاع له... الله، هو الجدار الكبير وسهل المنال الكبير؛ يفلت في المتعذر بلوغه، ويهَبُ نفسه في الممكن بلوغه»[29]. الله هو إذاً مغلق بقدر ما هو مفتوح، وصورة اللامتناهي هذه كجدار، أو كمفضٍ إلى باب مغلق («في الواقع، كل شيء يُغلَق»)، سوف تعطينا كابوس هوغو الآخر، متناظراً ومتعارضاً مع كابوس السقوط الليلي للأعداد؛ أو بالأحرى، سنكون إزاء إحالةٍ دائمة من لفظ إلى الآخر، من المفتوح إلى المغلق، من لا متناهي الصغر إلى لا متناهي الكبر، إحالةٍ ستكون كالتبادل بين ما يَسْقُط (الذرَّة) وما تسقط هذه فيه (المكان اللامتناهي). فلنلاحظ فضلاً عن ذلك أن اللغة تعطينا أيضاً المثل على قلبٍ كهذا، بواسطة هذه الذرة

---

(27) لقد جرت المماحكة كثيراً حول طريقة استخدام هوغو المحيِّرة لهذا التعبير، ربما هناك لعب بالكلمات واعٍ إلى هذا الحد أو ذاك مع النعت **immanis** العزيز على قلب لوكريس: باب الموت.

Patet immani, et vasto respectat hiatu (*De natura rerum*, V, p. 376).

(28) *OC*, XIV, p. 65.

(29) المصدر نفسه، ج 9، ص 1448.

اللفظية التي هي المقطع الواحد، والتي لها أيضاً، كما يعلن هوغو، «قدرةٌ غريبة على الجسامة: بحر، ليل، نهار، خير، شر، نعم، لا، الله، الخ»[30].

إذا كانت بنيةُ المدى لدى هوغو تتحدد إذاً، انطلاقاً من صورة المطر، يجب ألا نندهش إذا حصل الشيء نفسه مع الزمن: المطر هو أيضاً (لا بل بوجه خاص) مطر اللحظات. وقصيدة **الله** سوف تتذكر «قباب الضباب» هذه:

حيث الزمن يَرْشح ويسيل، ونقطةً فنقطةً يبكي،

حيث، دقيقة فدقيقة، البارحة، اليوم، غداً،

يُسمعُ النوعُ الإنساني يسقط في الليل[31]،

ـ مثلما، في *Les Rayons et les ombres*[*] «Puits de l'Inde!...» («آبار الهند!...»)]، كانت النفس تسمع

في هاويةٍ مجهولةٍ موج الأيام يسقط[32].

ـ هاويةٍ، بحسب ما ستوضحه قصيدة *La Bouche d'Ombre*، حيث

من كل ما عاش يُمطر الرماد بلا انقطاع[33].

لكن إذا كان المطر الذري نفسه هو الموجود هكذا في أصل العدد والزمن، يستحيل التملص من السؤال الساذج: «أين

---

(30) *Pierres, OC*, XVI, p. 438.

يجري التفكير حتماً في كلمة كامبرون شبه وحيدة المقطع، وهي تعبير منبثق من ضغط أقصى: «تحت رزوح العدد، والقوة والمادة، يجد تعبيراً للنفس، هو الغائط». (*Les Misérables, OC*, XI, p. 282). فضلاً عن ذلك فإن كامبرون موصوفة بالدودة.

(31) *OC*, X, p. 86.

(*) الأشعة والظلمات (المترجم).

(32) *Les Rayons et les ombres, OC*, VI, p. 58.

(33) *Les Contemplations, OC*, IX, p. 376.

يسقط كل هذا؟» في الواقع، وكما لدى لوكريس، ليس وارداً لدى هوغو التسليم بتعايش سقوطات متوازية، أي لا محدَّدة: هنا أيضاً، بفعل **انحراف** فلكيٍّ ما، تحصل لقاءات، اشتباكات، مولِّدةً مجموعاتٍ مهيكلةً جيداً إلى هذا الحد أو ذاك يتوصل بعضها إلى الدوام، بل إلى التكاثر. إن طبيعة هذه التجميعات هي ما يجب أن ندرسه الآن.

* * *

فلنعد إلى مطر النقاعيات التحبحري **(sous-marin)** الذي استخدمناه كصورة مرجعية: بسبب هذا الوابل المتواصل، «تصعد بصمتٍ بابلُ البحر ـ يكتب هوغو ـ من قاع الهاوية»[34]. إن برج بابل كلي الحضور في نتاج هوغو، منذ *Les Rayons et les ombres* («البابلات المربعة التي كان يحلم بها بيرانيز»)[35] وصولاً إلى *La Dernière gerbe*[*] («بابل هي كل قاع للمنظر الرهيب...»)[36]

ومن دون أن نريد إحصاء كل هذه التجليات، سوف نقتصر على ملاحظتين. بادئ ذي بدء ـ يلاحظ فيكتور هوغو بالذات في جلسة «طاولات ناطقة» في 21 نيسان/ أبريل 1854 ـ حين تفأفئ الطاولات تقول دائماً تقريباً **باب، بابا، باباك**. هل ثمة قرابةٌ ما، بُنوَّةٌ غامضةٌ ما لهذه الفأفآت حيال كلمة **بابل** التي تطبع تلعثمات النوع البشري، حيال كلمة **بابيلون** المكوَّنة من بابل، وحيال كلماتنا **babil, babiller, balbutier**؟ ـ أجل[37]، يجيب باقتضابٍ

(34) *Préface philosophique*, *OC*, XII, p. 26.

(35) *Les Rayons et les ombres*, *OC*, VI, p. 57.

(*) الضمّة الأخيرة (المترجم).

(36) *OC*, X, p. 912.

(37) *Les Contemplations*, *OC*, IX, p. 1353.

المحاور غير المرئي (يتعلق الأمر والحالة هذه بأسد أندروكليس!).
وبما أن الـ **babil** (الثغثغة) تسجل أول تركيبة، لا معنى لها بعد، من الأحرف أو الأصوات، فإن **Babel** (بابل) ستدل إذاً على أول بناء، أولِ عالَم منبثقٍ من التركيب الخطر للذرات التي تتلاقى وتتكدس خلالَ سقوطها ـ وهو ما يعيدنا إلى المعادلة **ذرة = حرف**، **وكون = نص**، التي تميِّز لوكريس كثيراً. من جهة أخرى، وبخصوص هذه البابل الطبيعية التي هي صخرة دوفر في رواية *Travailleurs de la mer*(*)، سوف يصر هوغو على الطابع **العرضي** لهذه «الهندسة المعمارية الشرسة، المنهارة دوماً، الواقفة أبداً»، لهذا «النصب المسخ»[38] الذي يكون لنفسه، على غرار حصون رسومه، دمارَه الشخصي. والحال أن هذا البناء الناتج بفعل تكديسٍ محفوف بالمخاطر، سوف نجد معادله الدقيق، في النسق التاريخي، مع النظام القديم ـ «العالم القديم» ـ الذي هو أيضاً تجاور غير عقلاني **لأمور** واقعة وليس، على غرار الجمهورية، بناء منهجياً للذكاء البشري:

كان العالم القديم هناك، مبنياً من الظلمات،

بابل ذات اللوالب التي لا تحصى[39].

ـ وسيرى جان فالجان فوقه، في سجن الأشغال الشاقة، «نوعاً من تكدُّس أشياء، وقوانين، وآراء مسبقة، وأناس وأحداث كانت حدودها تفلت منه، وكانت كتلتها ترعبه، تكدساً لم يكن غير هذا الهرم العجيب الذي نسميه **حضارة**[40]. لكن أفضل صورة عن البابل التاريخية يبقى بلا جدال «جدار القرون» الذي تفتتح

(*) شغيلة البحر (المترجم).

(38) *OC*, XII, p. 690.

(39) *Toute la Lyre, OC*, IX, p. 794.

(40) *Les Misérables, OC*, XI, pp. 114-115.

رؤياه **أسطورة العصور** ـ والذي، (بوصفه) «كوخَ القرون»، «ركامَ جثثٍ ـ قصراً متداعياً»[41]، هو الترجمة الدنيوية الأكمل **لسور العالم** (*moenia mundi*) لدى الشاعر اللاتيني.

إن العالم المادي و«العالم القديم» الاجتماعي هما إذاً، كلّ واحد في نسقه، ناتج سيرورةِ تراكم غير محددة لعناصر دقيقة (الذرات أو الوقائع)، وهذا الذي يجعل كلاً منهما، بصورة متناقضة في الظاهر، «كتلةً جامدة وازدحاماً أسود»[42] في الوقت عينه، كما لو كانا يملكان على السطح معنىً وشكلاً، مع بقائهما، في الداخل، تكاثراً غير محدود. ويأتي طابع «الكتلة» من ترابط العناصر، من **عقدتها** (ما كان يسمّى لدى لوكريس، **nexus** و**contextus**)، والمواجهة النهائية، في نهاية *Quatre-vingt-treize*(*)، بين **La Tourgue** والمقصلة، سوف تقدم توضيحاً مذهلاً لهذه العقدة المكوِّنة لكل بناء بابلي: «من جهةٍ، التعقيد القوطي المتعذر حلُّهُ، القن، السيد، العبد، القانون المتعدد المتشعب إلى أعراف، الرباطات التي لا تحصى...؛ ومن جهة أخرى، هذا الشيء البسيط، شفرة مقصلة. العقدة، من جهة، ومن جهة أخرى، الفأس»[43]. وإذا كانت العقدة تظهر بهذه السهولة كعسْفيةٍ، فذلك بالضبط بمقدار ما لا تلغي الازدحام الأصلي، بل تربطه، تكبحه، لكي تضبطه وبالمعنى الأكثر حرفية، **تسدَّه**: هكذا هي الحال مع فرنسا نابوليون الثالث حيث «34 مليوناً من الفرنسيين المعزولين، العزَّل من السلاح، المشتتين، نقاط ماء، حبات غبار»، **يضبطهم** 1,200,000 «شخص» «يتكتلون»[44]

---

(41) *La Légende des siècles, OC*, X, p. 821.

وانظر أيضاً وصف متراس سانت أنطوان في: *Les Misérables, OC*, XI, p. 822.

(42) *Dieu (Solitudines Coeli), OC*, IX, p. 441.

(*) رواية تاريخية صدرت لهوغو في العام 1874 (المترجم).

(43) *OC*, XV, p. 506.

(44) *Napoléon le petit, OC*, VIII, p. 548.

ويحوزون السلطة. حالة **الربط** هي إذاً حالة قسرية، وهو ما يفسر، كما الحال مع ديدرو، الارتياح الذي يلازم كل تفكك:

كل هذه الذرات المنهَكة، التي كان الإنسان سيدها،

يُفرحُها أن يُطلق سراحها في الوجود،

أن تحيا وتعود إلى اللجة التي تروق لها(45).

هناك نتيجة أخرى مفادها أنه يَحْسُن، لأجل الإبقاء على شكلٍ ومعنىً على السطح، طردُ العناصر التي لا يمكن استيعابها أو بالأحرى «تركُها تسقط» (بالمعنى الحقيقي). أين ستسقط؟ في ما تحت ـ **الجحيم** ـ الطبيعة أو المجتمع، في «الجزء السفلي المظلم من الحياة» الذي تسترجعه (قصيدة) *La Fin de Satan*(*)(46)، أو في قاع المدينة والدولة. لكي يتمكن «الآلهة» أو «النورانيون» من تأكيد سلطتهم **السطحية**، سيكون من الضروري إذاً أن يُطرد إلى القاع الهالكون، «المظلمون»، أو، إذا استعدنا تعبير رواية **البؤساء**، «الحفّارون»: لأن «الأرض الاجتماعية محفورة في كل مكان، تارة لأجل الخير، وطوراً لأجل الشر». وفي أقبية بابل يتيه هؤلاء «الحفّارون البيض»، الشوريون، أو هؤلاء «الحفارون السود»(47)، اللصوص، ويحفرون، ويشتغلون. لكن ليس ثمة جحيم في الطبيعة فقط أو في المجتمع، إنه أيضاً في ميدان الكلمات: في نظر هوغو، تَشكَّل الأدب الكلاسيكي، هو أيضاً، بفعل إقصاءٍ تَرَك «كلمةً باتت سجينة أشغال شاقة»(48)، «كل

---

(45) *Les Contemplations, OC*, IX, p. 335.

(*) نهاية الشيطان (المترجم).

(46) *La Fin de Satan, OC*, X, p. 1754.

(47) *Les Misérables, OC*, XI, p. 532.

«الأسفل الثالث» للمجتمع، أو «خندقه الأخير» يتصل مباشرة «بالجحيم».

(48) المصدر نفسه، ص 705.

الكلمات القديمة الهالكة، جوقةً ضريحية» تسقط في ليل الأُرغة(*) ـ بما أن مهمة الشعر الجديد، كما تصوغها قصيدة *Réponse à un acte d'accusation*(**)، هي بالضبط أن تعيد إلى السطح هذه «الدَّهماء الأسلوبية المبعثرة في قاع الظلمة»(49).

بواسطة هذا العنصر المطرود (أو المتروك ليسقط)، سوف يبقى فضلاً عن ذلك رابطٌ تحتيٌّ بين الخلق المنتظم والمتماسك وعكسه ـ أي الخواء. وفي الواقع، ليس كلُّ ترابطٍ دالاً حتماً، بالنسبة لهوغو كما بالنسبة للوكريس، وسيكون الخواء بالضبط هذا الميدان الخاص بالتجميعات غير القابلة للحياة، بالتراكيب الزائلة التي تتم وتتفكك. وستكون تجلياته، على المستوى الطبيعي، المحيط والإعصار قبل كل شيء (الـ **tempestas** والـ **turba** لدى لوكريس)(50) وعلى المستوى الداخلي، الخيال، الذي يعرِّفه **Promontorium Somnii** بأنه «العالم غير الكائن والكائن»: «تعاش هناك حياة الغيم الغريبة. هنالك في كل شيء ما يتيه وما يطفو. يتموج الشكل المحلول، ممتزجاً بالفكرة. النفس شبه جسد، والجسم روح تقريباً»(51). نلامس هناك ميدان الحياة المبعثرة، والممكنَ، والشبحيّ، المتعارض جداً مع كثافة الملموس، والموجود مع ذلك في أساس هذا الأخير، إذا كان صحيحاً أن العالم الحاضر ليس غير استثناء ناجح بين كل التركيبات غير المتماسكة التي تؤلف خواء الممكن. لكن بالنسبة لهوغو، المتمرد

(*) L'argot، أو لغة العامة (المترجم).

(**) رد على قرار اتّهام (المترجم).

(49) *Les Contemplations, OC*, IX, pp. 75-76.

(50) انظر على سبيل المثال: *De nature rerum*, V, p. 433 sq.

وثمة صورة أخرى للخواء، لدى هوغو، هي الأرض الغامضة، التي تطرح رواية البؤساء استرجاعاً مدهشاً لها. انظر: *Les Misérables, OC*, XI, pp. 434-435.

(51) *OC*, XII, p. 457.

بخصوص هذه النقطة على منطق الذرية(*)، هناك أسبقية للخواء على الكوزموس(**) أقل مما هناك معاصرة بينهما: «الخواء هو مشيمة الكون»، تقول شذرة ملغزة تعود لعام 1854[52] ـ وإذا جرى تذكر التعادل، المتكرر جداً في الفكر القديم، بين المشيمة وشقيقٍ توأم لم يولد في أوانه، قد يكون مغرياً أن نستعيد هنا موضوعة هوغو النموذجية جداً عن التوأم «المتروك يسقط»، الذي يشكّل القناع الحديدي، بالنسبة إليه، بالتأكيد، المَثَل بامتياز.

لكن سواء كانت التجميعات ثابتة أو غير ثابتة، يبقى لنا أن نعرف أي عامل يؤمِّن الترابط. ومعروف أنه ليس هناك لدى لوكريس من عامل غير الـ **Clinamen** (الانحراف الفلكي) واللقاءات غير المتوقعة التي يتسبب بها. لقد كان لدى هوغو هو أيضاً، ودائماً، فضولٌ شبه طفولي حيال الصُّدف، اللقاءات المفاجئة - بين أحداث بالأحرى أكثر مما بين وقائع مادية أو روحية: هكذا تصادف وفاة شكسبير ووفاة سيرفانتس، أو ولادة أوريبيد يوم نشوب معركة سلامين، الخ[53]. ثمة فصول بكاملها في *William Shakespeare* أو *Paris*، مليئة بظاهرات تزامن كهذه، يَحْسُن بصددها، بحسب هوغو، التأمُّل، أي «التفكير هنا وهناك **(في مواضع مختلفة)**»[54]. لكن في

(*) atomisme، أو نظرية الجوهر الفرد، القائلة ان المادة مؤلفة من جواهر فردة، وان الأجسام تتكون وتفسد باجتماع هذه الجواهر وافتراقها (المترجم).

(**) الكون (المترجم).

(52) *OC*, X, p. 1163.

(«الظلمات، وهي اللجة التي ألقى فيها الله بعد الخلق الخواء، مشيمة الكون، الفارغة والمريعة»).

(53) انظر على سبيل المثال: *OC*, XII, p. 1062:

«نجد في نهاية **روبسبيير** كلمة Merda هذه، اسم الدركي الذي حطم له فكه بطلقة من مسدس. وهذه الكلمة نجدها مجدداً، ساميةً هذه المرة، في نهاية **نابوليون**، في ساحة الوغى في واترلو».

(54) *William Shakespeare*, *OC*, XII, p. 223.

الواقع، إن لعامل الترابط الحقيقي لديه اسماً واضحاً هو **الجاذبية ـ gravitation** الذي يجب أن نعني به الجاذبية المتبادلة وشبه الجنسية[55] للعناصر في ما بينها، أو بالأحرى اجتذابها معاً من جانب مركز وحيد له طابع شرير مؤكد. لقد كتب هوغو: «الحياة السعيدة والحرة ستكون الحياة غير القابلة للوزن. نحن في سجن الأشغال الشاقة، والإنسان هو سجين الحياة المربوطة إلى مركز؛ هو عبد مغناطيس هائل. ونحن أسرى جاذبية الأرض، والجاذبية قَيْدُنا»[56]. إن مركز الجذب هذا ليس آسراً وحسب، بل قاتل: ليس الحبل هو الذي يقتل في الشنق، ولا الماء في الغرق، بل في الحالتين، «يجتذب مركزُ الكرة الأرضية المشؤوم»[57]؛ وتبعية الكون حياله سوف تترجَم في سيطرة الشكل الدائري، داخل الكون المادي، («بما أن كل دائرة هي شكل الليالي المخيف»)[58]، إلى حد أن الدعاء إلى حصان *Chansons des rues et des bois*[*] سوف يصدر في اندفاعة واحدة الأمر التالي: «حطِّم القدر (ananké).. أخرج من الدائرة»[59]. إن «النجمة المركزية»، «الشمس السوداء» التي تجعل حياة الذرات المبعثرةَ تنطوي على نفسها وتجعل هذه الأخيرة، إذ تتجاذب، تتخثر إلى مادة، إنما يرمز إليها هوغو في **شغيلة البحر**، بالفم ـ الإست الخاص بالأخطبوط، هذه «الشمس الطيف» (لها فوهة وحيدة في مركز إشعاعها. «هل هذه الفجوة الوحيدة هي

---

(55) *Le Discours de Mouffetard, OC, XVI, p. 291:*

لكنك تقول، يوجد شيء ما. أنا موافق.
ماذا؟ الجنس...
نزق الكوكب الضخم والأسود،
دورانه الرهيب حول شمس مخيفة.

(56) *Le Tas de pierres, OC*, XII, p. 1062.

(57) *L'Homme qui rit, OC*, XIV, p. 103.

(58) *La Légende des siècles, OC*, X, p. 797.

(*) أغنيات الشوارع والغابات (المترجم).

(59) *Chansons des rues et des bois, OC*, XIII, p. 243.

الفم، هل هي الإست؟ إنها الإثنان»[60]، التي معادلها التاريخي هو روما البابوية، «المدينة الأخطبوط» التي «تريدنا» وتسفطنا إلى «هياج الهاوية المريع»[61]. ولا شك في أنه قد يَحْسُن هنا التذكير باللعب على الكلمات، العزيز على قلب هوغو، بخصوص التباس كلمة **anus** اللاتينية، التي تشير أيضاً إلى المرأة العجوز، أي الموت كما يبيِّن كابوس *Dernier jour de la vie d'un condamné*[*]. مهما يكن، تبقى نقطة الانكماش المطلقة محجوبة بعناد، وهي تتشخَّص، في *La Fin de Satan*، في إيزيس، «روح العالم السوداء»[62]، الإلهة التي لم يرفع أحد حجابها والتي ليست، من جهة أخرى، غير «نوع من الحجاب ذي حركة غامضة»[63]. إنها هي التي تجول في قاع بابل الكونية النهائي، كما يرى جيليات، في عمق مغارة صخرة دوفر، «نوعاً من الخرقة الطويلة» ـ الأخطبوط ـ يجول حيث كان يتم انتظار «فينوس خارجة من البحر، حواء خارجة من الخواء،... امرأة عارية تماماً تمتلك في ذاتها نجمة»[64]. هكذا يُعارض عُرْيُ حواء الساطع مركزَ الانكماش الكوني، المحجوبَ باستمرار، الفمَ ـ الإست للأخطبوط إيزيس، مثلما تقابل باريس، عينُ العالم هذه، البالوعة الرومانية. إن هذا القطاع الجديد من موطن خيال هوغو، ذلك الذي تدل عليه عموماً لفظة **مثالي** **(idéal)**، إنما هو ما يجب أن نتفحصه الآن.

❋ ❋ ❋

(60) *Les Travailleurs de la mer, OC*, XII, pp. 741-742.

(61) *Paris et Rome, OC*, XV, p. 636.

(*) اليوم الأخير من حياة محكوم عليه (المترجم).

(62) *La Fin de Satan, OC*, X, p. 1750.

(63) المصدر نفسه، ص 1743. في: *Les Voix*، وهي شذرة من قصيدة *Dieu* (OC, X, p. 83)، تظهر آلهة الوثنية كـ «شذرات هائلة» منتزعة من «الخيمة المظلمة» التي تقفل «عمق الكائن».

(64) *Les Travailleurs de la mer, OC*, XII, pp. 694-695.

إن ما رأيناه إلى الآن، إنما هو نقاط تسقط بصورة لا نهاية لها على قاع أسود وتلتصق في عماراتِ صِدْفةٍ، عظيمة ومزدحمة، اسمها النوعي هو بابل ويمكن أن يكون أيضاً جبلاً، أو **حصناً**، أو كوخاً أو غابة. لكن عبر هذا التشبيك الزهري، يظهر شيء وضَّاء ـ «شيء ما عارٍ» ـ يتوارى، لكنه يريد أن يلاحَق: «اللغز، هذه الغالاتيه(*) الهائلة، يهرب تحت الأغصان العجيبة للحياة الكونية، لكنه ينظر إليكم ويرغب في أن يُرى»[65]. ما وراء الأصل الفرجيلي لهذه الموضوعة الغزلية **(Et fugit ad salices, et se cupit ante videri)**(**)، تتكرر هذه الأخيرة كهاجس في نتاج هوغو المتأخر. هكذا يُظهر لنا **الساتير**(***) **(Le Satyre)** الغابة كنوع من الانتصاب التلقائي للجبل الساعي بشغف «للإمساك بشيء عارٍ»:

واللغز المقدَّس، عارياً، في البعيد،

مُظهراً شكله الأبيض في عُمق ما لا يُسبر[66]،

ـ وتذكِّر قصيدةٌ أخرى من **أسطورة العصور** بالحقيقة التي،

بعد أن ظهرت لحظة، اختفت

مثلما يعبر ضياء في غابة[67]،

ـ وهو ما تذكّر به بصورة أوضح أيضاً شذرة من العام 1856:

(*) إلهة بحرية أغرم بها بوليفيم، الذي فضلت عليه الراعي آسيس. وبعدما فاجأهما العملاق معاً، سحق خصمه تحت صخرة (المترجم).

(65) *Contemplation suprême, OC*, XII, p. 122.

(**) (تهرب نحو أشجار الصفصاف، راغبة في الوقت عينه في أن تُرى) (المترجم).

(***) شخص خرافي عند الوثنيين، نصفه الأعلى بشر، والأسفل ماعز (المترجم).

(66) *La Légende des siècles, OC*, X, p. 594.

(67) المصدر نفسه، ج 15، ص 779.

أحياناً، مثل شجرة عبر الأغصان الملتفة،

في غابةٍ شاسعة ومشؤومة

يظهر شيء ما يشبه وجهاً[68].

كان قد ظهر لنا الواقع كبناءٍ متعدد البواطن، يقوده من الأسفل سببٌ أول كان يرتدي سواده الخاص (إيزيس)؛ أما المثل الأعلى فهو، على العكس، يعرض نفسه أمامنا في عُري وجه، كاشفاً إلهاً شخصياً وطيّباً. لكن ـ ونحن نلتقي هنا كابوساً آخر مميزاً لهوغو ـ لا شيء يضمن أن يكون وجهٌ عارياً بالفعل وألا يتحول بكل بساطة إلى **قناع** يمتلك هو أيضاً **باطنه**: حيث أن هذه الخيبة الدائمة تشكل ـ كما هو معروف ـ النابض الديالكتيكي للقصيدة الكبرى الناقصة **Dieu** **(الله)**. إلا أنه يوجد شيء لا يمكن أن يُقنَّع ويبقى إذاً كالعري الحقيقي الوحيد: إنه العين. وتفسر هذه الملاحظة تصوير الله، الدائم لدى هوغو، كعينٍ مشعّة وحتى قاذفة، تسيطر قوتها نابذة المركز على القدرة المندفعة نحو المركز لدى إيزيس، الفم ـ الإست، الشمس السوداء. هكذا، في **أسطورة العصور**:

عينٌ بلا جفون وبلا نوم،

دفق حياةٍ أبدي[69]...

ـ أو، في <u>**الله**</u>:

هو العين الهاوية المفتوحة في عمق الضوء

منها ينبجس الكون أشعةً لا متناهية[70]،

---

(68) *Océan*, *OC*, X, p. 882.

(69) *OC*, XV, p. 1185; X, p. 143, et IX, pp. 1232 passim.

(70) *OC*, IX, p. 488.

ـ أو، بطريقة أكثر حميمية، في رسالة إلى جولييت درويه، عام 1855: «سوف تشكِّل نفسُكِ ونفسي، ممتزجتين، متزاوجتين، متخاصرتين، شعاعاً واحداً لعين الله»[71].

إن ما نجده هنا، إنما هو استذكار فضاء متوسع، ربما ليس فضاؤه المتقلص غير نتيجته. في هذا الفضاء المشع أيضاً، سنجد ذرات، لكن الأمر يتعلق هذه المرة بـ «حبات ضوء»، «ذرات لا حدود لها»[72]، نفوس لا تسقط ولا تدور، بل **ترفرف**. هكذا العصافير الصغيرة، التي تتكرر كثيراً لدى هوغو وغالباً جداً ما يتم الهزء بها، ليست سوى ذرات في حالة انعدام الجاذبية، قادرة إذاً «على الإشعاع في كل الاتجاهات»[73]، كالحمامة الزاجلة في *L'Année terrible*[*]، «ذرة تُقدّم الدعم للجبار في الظل»[74]. لكن المثل الأكمل على النقطة المعلقة هو **النجمة** بالطبع: «في السماء ـ كتب هوغو ـ، كل شيء معلق؛ وعلى **الأرض**، كل شيء يترسب»[75] ـ وهو يتذكر، على سبيل المثال، ألديباران (Aldébaran)، «**وجه** رائع وقاتم فوق الهاوية»، يلمع «بلا نهاية، **من دون حجاب**»[76]. ويمكن بالطبع الاعتراض على هوغو بأن هذه النقاط المضيئة، الشموس، لا تفعل غير جعل السماء أشد سواداً، السماء التي لا يبلغها إشعاعها، وبأن القدر، بالتالي، هو

---

(71) *OC*, X, p. 1348.

(72) انظر الصيغة المدهشة للـ: *Les Quatre vents de l'esprit*, *OC*, IX, p. 590:

الله... العين الكبيرة الغامضة

من حيث يسقط الإنسان، هذه الدمعة.

Dieu (Solitudines coeli), *OC*, IX, p. 494.

(73) *Le Tas de pierres*, *OC*, IX, p. 1030.

(*) السنة الرهيبة (المترجم).

(74) *L'Année terrible*, *OC*, XV, p. 88.

(75) Victor Hugo, *Choses vues*, éd. par Hubert Juin ([Paris]: Gallimard, 1972), II, p. 452.

(76) *Les Quatre vents de l'esprit*, *OC*, XIV, pp. 914-915.

الذي يبدو أنه يحرز، في النهاية، الغلبة. لكنَّ طوبى مدهشة بما فيها من شعر، وإن كانت تقوم على التقنية الأشد نثرية، سوف تقدم الجواب: «في اليوم الذي تكون فيه مناظيرنا قد خضعت لتحسين فائق لا يقف دونه مستحيل، وبما أن الأعماق العصية على القياس مسكونة في كل مكان بنجوم متفاوتة بُعداً، قد تتزاحم كل هذه النقاط المضيئة فيما بينها من دون فُرجَةٍ أمام نظر المقراب(*)، تسد كل **الثقوب**، تصبح سطحاً، وتبدو لنا السماء والليل كسقف ذهبي هائل[77]. تتوصل الذرات المشعة، هنا، بمجاورةٍ بصرية صرفة لا تستدعي أي «جاذبية»، إلى إلغاء الفراغ، إذاً، أي منع كل إمكانية سقوط ـ طاردةً هكذا القلق اللوكريسي من هاوية مفتوحة دائماً حيث يهدَّد الكون بالتدمير إلى الأبد.

فلنلاحظ مع ذلك أن طابعاً مشتركاً آخر للنجمة والعصفور هو بُعدُهما، كما لو لم يكن المثال محتملاً بالنسبة للإنسان إلا منظوراً إليه من بعيد (إذا لم يكن بالمقراب!). حين يصبح قريباً جداً، يفقد العريُ، الذي قلنا عنه إنه تجلي المثال بالذات، طابعه المشع بصورة طبيعية («العريُ، هو نعم»)[78] ويصبح جذاباً، على العكس، أي غاوياً، مثل ليدي جوزيان في *L'Homme qui rit*(**). «المرأة العارية، تعلن شذرة من عام 1850، هي السماء الزرقاء... ليس الجمالُ غيرَ اللامتناهي يتضمنه نطاق»[79]؛ لكن بالضبط، يوضح قول مأثور آخر، «نطاق الجمال السامي حاسم. حين يخرج من المثال، ويتكرَّم بأن يكون حقيقة، يكون ذلك بالنسبة للإنسان قرباً مشؤوماً»[80]. هنالك

(*) التلسكوب (المترجم).

(77) *Les Choses de l'infini, OC*, XII, p. 107.

(78) *Océan, OC*, XVI, p. 131.

(**) الرجل الضاحك (المترجم).

(79) *Le Tas de pierres, OC*, VII, p. 708.

(80) *L'Homme qui rit, OC*, XIV, p. 311.

في النطاق، في الشكل، اتجاه كارثي للانحطاط إلى سطح، أي إلى غطاء لمّاع لعمقٍ مظلم[81]؛ العين وحدها تفلت من هذا القدر، هي التي لا تستطيع إلا أن تشع ولا تنطفئ أبداً في السطح، والتي هي إذاً العري البريء الوحيد لأنها العري الأصيل الوحيد ـ وهذا هو السبب، بلا شك، في أن حب ماريوس وكوزيت العذري يتحول بصورة حصرية تقريباً إلى تبادل للنظرات. لكن هذا الابتعاد المكاني عن المثال ربما ليس سوى التعبير عن ابتعاد زمني أعمق، سيكون علينا أن نتحدث عنه في ما تبقّى من هذه الدراسة.

بيد أن علينا، قبل ذلك، أن ننتبه لنقطة أخرى، سوف تتكشف عن أهمية رئيسية: بجانب الذرات المرتبطة في البناء الطبيعي أو الاجتماعي، والذرات الحرة المرفرفة فوقها، هنالك بالفعل نموذج ثالث من الذرات التي يمكن أن نسميها حرة بمقدار ما لا تشكل جزءًا من أي تجميعة، لكن التي لا تتمتع، مع ذلك، بالاستقلال السعيد للنجمة أو العصفور. إنها منخرطة، على العكس، في علاقة نزاع لا يمكن تجاوزها، لا بل في علاقة طفيلية، مع تجميعةٍ أو بناءٍ ما تقرضه من الداخل أو تقصفه من الخارج. وهذه الفكرة عن عمل قارضٍ ـ مدمِّرٍ من جانب الذرات غير المرتبطة ضد الارتباطات القائمة، تأتي بالطبع، هي أيضاً، من لوكريس، لكنها سوف تتلقى لدى هوغو جمهرة من الصُّوَر التي سنعدد هنا بعضها.

ا) المَثَلُ بامتياز هو بالطبع **دودة القبر**، التي ستقدم لنا **أسطورةُ العصور** ملحمتها، والتي تظهر كـ «ذرَّة»[82] سجينة تحت

(81) انظر: المصدر نفسه، ص 237: «الجسد، هو أعلى المجهول. ما كان يثير اضطراب غوينبلان، كان ذلك الحب السطحي المرعب». عن الحب كتبادل نظرات، انظر: *Les Misérables, OC*, XI, p. 643.

(82) *OC*, XII, p. 933.

سطح الجسم («كل شيء ليس سوى سطح/ يُستخدم لتغطيتي»)[83] ـ سطح يَخلُص مع ذلك إلى ثقبه.

2) التيتان[*] (**Titan**)، في **أسطورة العصور** أيضاً، السَّجين تحت عمارة العالم (التي يحكم الآلهة على **سطحها**)، لكن الذي سوف يحفر سجنه («وربما بدا **دودةً** تثقب القبر»)[84] ليفضي أخيراً إلى الفضاء المشع للإله الأصيل. ويمكن أن نقارنه **بالخلد** الذي تذكره قصيدة **الله**. (هو موجود. ينقِّب الخلد، ويحفر، ويلمحه»)[85].

3) والشيئان الأقل توقعاً هما **النجمة** (العالم جثة «نجومها الديدان»)[86]، **والبرق**، الذي تتكلم عليه الدودة هكذا في مقطعٍ من **ملحمته** جرى إسقاطه:

ألمع في السماوات أحياناً، مثيراً رُعب الكاهن

أتماوج فيها، أُرى أظهر وأختفي

وأسمَّى البرق[87]،

ـ وكيف لا نتذكر هنا البرق الذي يشقُّ جدار القرون في نهاية **La Vision dont est sorti ce livre**[**].

4) **نقطة الماء** التي تحفر شيئاً فشيئاً كتلة **غافارني** الصخرية، هذا «الصندوق الحجري الهائل الذي يضم محفوظات» العالم

---

(83) المصدر نفسه، ص 930.

(*) كائن أسطوري جبّار (المترجم).

(84) *OC*, XV, p. 682.

(85) *OC*, IX, p. 489.

(86) *Toute la lyre*, *OC*, XII, p. 942.

(87) *OC*, XII, p. 935.

(**) الرؤيا التي خرج منها هذا الكتاب (المترجم).

القديم، بحيث يظن المرء أنه «يرى ثقباً تُحدِثه دودةٌ في صفحات كتاب»[88] ـ ثقباً يتوسع إلى حدٍّ يصبح معه هذه الـ «بابلَ المجوفة» التي شرحها بصورة مدهشة ميشال بوتور (Michel Butor).

5) المعادل التاريخي لنقطة الماء الطبيعي هذه، **دمعة الشفقة السامية**:

هذا الجبل المكوَّن من عهود قاتمة

هذه العمارة الرهيبة التي يبنيها كل عصر

باعتداءات، ومجد وضجيج

هذا الخواء من الأحداث الثقيلة، الحزينة، البشعة، المفجعة

هذه الكدسة من الجرائم القديمة، البرونزية المزنجرة،

هذه الكومة من غرانيت الهاويات الأشد قساوة،

صخرة الشر الكبيرة هذه، طَمْيُ الجرائم،

قاعدة عملاقة لتمثال نيميزيس واقفاً،

تذيبها، يا ألله الطيب، دمعةٌ واسعة وهائلة[89].

6) **الكتاب**، «هذه الدودة القارضةُ العمارةَ»، التي ورد ذكرها في قصة *Notre Dame de Paris*[*][90]، وحين يتحول الكتاب بدوره إلى نصب تذكاري ويصبح تكدُّساً، مكتبةً، تظهر الذرَّة القارضة من جديد بشكل **الأهجية**، «هذا السوقي القاتم» الذي يهدم «مدينة الكتاب المجيدة والجبارة» و«مرفأ كتاب الطلاسم الشامل»[91] ـ أو

---

(88) *Dieu, OC*, X, pp. 70-71.

(89) *OC*, X, pp. 315-316.

(*) سيدة باريس (المترجم).

(90) *Notre Dame de Paris, OC*, IV, p. 142.

(91) *L'Ane, OC*, X, pp. 363-364.

بشكل **جريدة**، «**ندفة** بياض ونقاء» هي للشعب «مَنٌّ، وحَبٌّ، وبذار»[92].

7) وأخيراً، سوف تقدم لنا تحوُّلَ الدودة النهائيَّ الكلمةُ بالذات، «الكلمةُ الطافية»، «دودةٌ في الثمرة الناضجة»[93]، تذيب عمارة الماضي:

المسبقات، المتكونة كما عروق اللؤلؤ

لتكدُّس التجاوزات القاتم عبر الأزمان

تذوب لدى الاصطدام بكل الكلمات الطافية[94].

في كل هذه الحالات، نشهد عملاً تفكيكياً، «تحليلياً»[95] بالمعنى الحقيقي للكلمة، لكنه يفضي، كما يُظهر مَثَلُ **التيتان**، إلى الضوء، وينتهي بهذا «الاضمحلال في اللازورد»[96] الذي يستعيده على هذا النحو المثير، في *Quatre-vingt-treize*، مشهد **مذبحة سان بارتيليمي** (*Massacre de la Saint-Barthélémy*): «في البهاء يتفكك كل شيء»[97]، هذا ما كتبه هوغو عام 1855. ويبدو حتى أنه حاول أحياناً أن يفكر في تجاوز الازدواجية جاذبية ـ ضوء المميزة جداً **لفلسفة الطبيعة** الرومانسية، التي وصلنا إليها: لا شك في أن الجاذبية هي، بالصورة الأكثر عمومية، ما «يُبقي الذرات معاً»، يربطها في عمارة، لكن يمكن أن تظهر أيضاً كقوة «تُفتت

---

(92) *Actes et paroles*, *OC*, XV, p. 1332.

(93) *Les Contemplations*, *OC*, IX, p. 81.

(94) المصدر نفسه، ص 78.

(95) *Toute la lyre*, *OC*, X, p. 858.

(96) *OC*, X, p. 442.

هذا النص، هو أيضاً، عمد ميشال بوتور إلى إعطاء تحليل ممتاز له.

(97) *Toute la lyre*, *OC*, X, p. 862.

وتدمّر»[98] ـ إذاً تحرُّر. ربما ليس ثمة تناقضٌ إذاً في واقع أن هوغو حدَّد الموت، العلامة العليا لجاذبيتنا، عام 1852، بأنه «ظاهرة جاذبية صرفة»[99]، وفي عام 1875، بأنه «ظاهرة توسُّع»[100]؛ والمقصود فقط هو الإشارة إلى أنه يحدث في القبر، «النجم المركزي الذي يهبط إليه مجدداً كل شيء»[101]، نوعٌ من التغير المفاجئ الذي يلي وصولاً إلى الحد ـ حيث أن الجاذبية القصوى تنقلب، كما لدى بوفون، إلى إشعاع (على العكس، فإن النجمة، مركز الإشعاع بامتياز، سوف توصف أيضاً أحياناً كـ «مَكان ترسُّبٍ حيث «تسقط المادة المرهفة من كل جانب»)[102]. مذاك، وحتى في غياب أي صدمة داخلية أو خارجية، سوف يكون بالإمكان أن يتحول بناءٌ ـ مادي، ذهني، اجتماعي ـ وتتغير هيئته تلقائياً. إن انهياراً ذاتياً كهذا هو الذي اجتذب هوغو ونفَّره دائماً في تجربة حلم اليقظة التي سبق ذكرها: «حلم اليقظة حَفْر. إن مغادرة السطح، إما للصعود أو الهبوط، هي مغامرة على الدوام. والهبوط بوجه خاص هو فعل خطر. يرفرف بيندار(*) ويغوص لوكريس، لوكريس هو الأكثر تعرضاً للخطر»[103]. وسوف يحتفل **وليام شكسبير**، ليس من دون تحفظ، بالخيال الذي «هو عمق»، هو «الغاطسة الكبرى»[104].

---

(98) *Le Tas de pierres, OC*, XVI, p. 390.

(99) المصدر نفسه، ص 374.

(100) المصدر نفسه، ص 395.

(101) *OC*, X, p. 862.

(102) *Les Choses de l'infini, OC*, XII, p. 100.

(*) شاعر يوناني غنائي، ولد في سينوسيفال (518-438 ق. م.). المجموعة الوحيدة التي وصلتنا كاملة من شعره هي أناشيد النصر، وهي من روائع الغنائية الإغريقية (المترجم).

(103) *Promontorium somnii, OC*, XII, p. 465.

(104) *OC*, XII, p. 235.

وبما أن **بابل**، العمارة بامتياز، كانت قد بنيت وفقاً لشكل لولبي، سوف يتصور هوغو أيضاً مسار الهبوط التفكيكي وفقاً لهذا الشكل: «الجحيم والأفعى وحلم اليقظة تلتف حول نفسها»[105]. «**الأنا**، هي اللولب المثير للدوار»[106]. آن الأوان لكي نتبع هوغو في هذا الهبوط الذي سنرى أنه أيضاً شرط صعود جديد، كما الحال لدى دانتي.

***

بادئ ذي بدء، لماذا النزول إلزامي؟ لأن الأسفل، القعر، لدى هوغو، هو عموماً مكان الحقيقة. أما الزيف فهو طابع لا ينفصل عن كل سطح، وبالتالي عن كل سلطة، كما سبق ورأينا، بما فيها سلطة الآلهة. يهتف غوينبلان في وجه اللوردات بما يلي: «ثمة تَحْتَكُم شيءٌ ما. لقد ألقي بي في اللجة. لأي غرض؟ كي أرى قاعها. فأنا غطّاس وأعود باللؤلؤة، بالحقيقة»[107]. وبعد صفحات عدة، يكتب هوغو عن غوينبلان نفسه: «كان يصل مبللاً كلياً بماء بئر الحقيقة. كانت له نتانة الهاوية»[108].

إن الصورة الأكثر إذهالاً لبئر **الحقيقة** النتنة ستكون، في رواية **البؤساء**، البالوعة، هذا المكان الذي يسقط فيه كل شيء في الأخير، «حفرة الحقيقة (هذه) التي يفضي إليها الانزلاق الاجتماعي الهائل»[109]: وهو مكان غريب إلى أبعد الحدود، لأنه، مثل اللاوعي الفرويدي، امّحاءٌ، إذاً نسيانٌ، وتراكمُ آثارٍ، في الوقت نفسه، محفوظاتٌ يتواجد فيها كل ما تنبذه المدينة ـ

---

(105) *L'Homme qui rit, OC*, XIV, p. 368.

(106) *Promontorium somnii, OC*, XII, p. 456.

(107) *L'Homme qui rit, OC*, XIV, pp. 348-349.

(108) المصدر نفسه، ص 366.

(109) *Les Misérables, OC*, XI, p. 876.

حتى كفن مارا! ـ بحيث لا يتردد هوغو في دعوة الفلسفة إلى هناك لأجل **إعادة تذكُّر** تحأرضية: «في امِّحاء الأشياء التي تختفي، في تصاغر الأشياء التي تضمحل، نتعرف إلى كل شيء»[110]. وسوف يلتقي **التيتان** هو أيضاً، خلال اجتيازه للعمارة الأرضية، بالوعةً كونية كهذه:

الأسافل الداجية لخطى كل الناس...
الاختتام الذي تفضي إليه الأشياء...
هذا ما قد يراه الناس إذا رأوا النسيان[111].

وباريس ذاتها (المدينة «الضوء»، لكن التي يذكِّر اسمها القديم بالوحل، واسمها الحالي، بإيزيس)، باريس هي «نوع من البئر التي لا يمسك قعرها الماء» حيث أودع كل تاريخ البشرية كما على طرس: «تحت الطابق الأرضي قبوُ كنيسة، تحت القبو مغارة، أمام المغارة ضريح، وتحت الضريح الهاوية. والهاوية هي المجهول السلتي»[112]. تحتفظ أحشاء المدينة إذاً بمحفوظات التاريخ، مثلما يحفظ داخلُ **الأرض** (الذي يشكل طرساً هو الآخر) محفوظاتِ الطبيعة.

إن النزول في هذه الأسافل المتنوعة لا يتم بالطبع من دون خطر ـ والغاييفر (Gaïffer) في **أسطورة العصور** خاض تجربته، إذ فيما كان يحفر تحت برجه الرئيسي خلص إلى بلوغ حقيقته، أي الجحيم. والرحلة من الخطورة بمكان، ولاسيما أن هذه الهاويات إنما تقطنها حيوانات غامضة يظهر ممثلون مقلقون لها هنا وهناك

---

(110) المصدر نفسه، ص 877.

(111) *La Légende des siècles, OC*, XV, p. 683.

(112) *Paris, OC*, XIII, p. 577.

[نسبة إلى السلت، وهم من الشعوب الهندو-أوروبية (المترجم)].

في أعمال هوغو: هكذا «هذا الخلد الضخم، الماضي»[113] ـ هكذا الآمر:

أحدهم يضرب السُّلَّم فجأة بعقبيه،

أحدهم يأتي فجأة، أحدهم من الأسفل يجعلك تصغي إليه،

واحد غير متوقع كان يجب توقعه تماماً[114]،

ـ هكذا **القناع الحديدي** الذي ربما يكون الله الحقيقي، المنفي في الهاوية من قبل «الأديان السوداء»[115]؛ وهكذا أخيراً هذا المسخ المبلبل الذي يسمّى في البؤساء «جنين العالم القادم»[116]. لكن الهول الذي لا يطاق ينتظرنا في نهاية النزول حين نلتقي **الحقيقة** أخيراً وتظهر لنا هذه بالشكل غير المتوقع لعين مفقوءة: «العين مفقوءة»[117]، هذه هي الرسالة، وفقاً لـ **Magnitudo parvi**، التي يرجع بها لوكريس وسبينوزا من نزولهما إلى الهاوية. وقد كانت *Les Chants du crépuscule*(*) حددت **الحقيقة** هكذا:

عينٌ هادئة وسامية

في جبين الله بالذات

ذات يومٍ فقأها الإنسان[118]،

ـ عين مفقوءة نتعرف فيها إلى فم ـ إست إيزيس، القفا الأسود للعَين المشِعَّة في الأعلى.

---

(113) *Les Misérables, OC*, XI, p. 881.

(114) *Les Chants du crépuscule, OC*, V, p. 407.

(115) شذرة غير مستعملة من: *Dieu, OC*, XIV, p. 955.

(116) *Les Misérables, OC*, XI, p. 532.

(117) *Les Contemplations, OC*, IX, p. 199.

(*) أناشيد الغسق (المترجم).

(118) *Les Chants du crépuscule, OC*, V, p. 441.

والحال (كما في نهاية **جحيم** دانتي) أن هذه النقطة السفلى ـ التي يمكن أن يخضع تحليلٌ نفسي «متوحش» لإغراء العثور فيها على اختبار المرء حقيقته الخاصة، التي هي الخصاء ـ تصبح فجأة مكان انقلاب جذري. فالعين التي لم نكن قد التقينا في البدء إلا غيابها سوف **تعود** بالفعل إلينا بشكلها المشع كناظرة ـ منظور إليها:

شيءٌ ما، عبر الضباب اللامتناهي،

يبدو يظهر على عتبة السماء، ونظن أننا نرى

نقطة مشوشة تبيضّ في قاع اللجة السوداء،

كنسر واصل تكبر بسطة جناحيه،

والنقطة المضيئة تصبح صورة،

والصورة تنمو من حين لآخر وتصبح، يا للهول! انبهاراً.

إنها هي، النجمة الخارقة والعميقة،

الحقيقة! إنها هي، روح العالم التائهة،

بجلائها حيث لا شعاع يكذب،

وسرُّها أيضاً من حيث يخرج اشتعال؛

هي، من كل العيون، الوحيدةُ التي لا ينوِّمها شيء،

هي، المنظور إليها والرائية الضخمة،

إنها هي! أيتها الحقيقة! إنها أنتِ، إلهياً،[119].

ليست الحقيقة إذاً ضوءاً ثابتاً، أو غياباً صرفاً: إنها نجم مذنَّب، أي **ذهاب وإياب** بصورة لا تنفصل، ضوء يتوارى، لكن ليظهر مجدداً حيث لم يعد متوقعاً. إن النجم المذنب، كالملاك

(119) *La Légende des siècles*, *OC*, XV, p. 781.

حرية في *La Fin de Satan* (**نهاية الشيطان**)، يظهر لدى هوغو كنجمة فاسقة، بدل أن تلمع بصورة ثابتة في مكانها، تختار السقوط من دون أن تضيع، مع ذلك، وان تتوزع من دون أن تُستنفد، مع ذلك، مقدِّمة هكذا نسخةً إيجابية عن الأسطورة الغنوصية(*) لنفي الصوفيا(**) (Sophia):

وأمارس العهر إلى اللانهاية، عالمةً

بأنني البذار وبأن الظل هو الحقل[120].

نشهد في حالة باريس انقلاباً مَنوِيّاً من النوع عينه. ولا شك، كما رأينا أعلاه، في أن كل الماضي يأتي ليودَعَ فيها كما في نوع من «البئر التي لا يمسك قعرها الماء»، ولكنْ ذلك للاشتعال فيها **والتحول** إلى ضوء: «كل هذا الليل يصنع لَهَباً، وبفضل باريس، مُوقِدة المحرقة السامية، يصعد ويتمدد ضياءً» قبل أن يسقط مجدداً «**نقطةً** فنقطةً على النوع البشري ويحفره»[121]. مَطَر الشرارات هذا، المنبجسُ من بركان باريس، سوف يذيب العالم القديم، مثلما يذيب الملاك حريةٌ إيزيس، مثلما ينبثق سهم الحرية الذهبي، في قصيدة *Napoléon le petit*(***)، من «الشتاء السافل» البونابرتي لتذويب «كل مباني الاستبداد الأبدي القديم»[122] («هذا الإشعاع ـ يكتب هوغو بعد قليل ـ يحرق الماضي ويفترسه»)[123]. تنقلب

(*) الغنوصية نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الربانية (المترجم).

(**) الحكمة (المترجم).

(120) المصدر نفسه، ج 14، ص 934.

(121) *Paris*, *OC*, XIII, pp. 592-594. (Sur Paris-volcan, voir *OC*, VII, p. 632).

(***) اللقب التحقيري الذي كان يطلقه فيكتور هوغو على الامبراطور نابليون الثالث (المترجم).

(122) *Napoléon le petit*, *OC*, VIII, p. 422.

(123) المصدر نفسه، ص 529. انظر خيمياء من النوع عينه في: *Les Misérables*, *OC*, XI, p. 443:

باريس إذاً، بالوعة التاريخ هذه، إلى «عين صاعقة»، يحترق الأرشيف، يصعد بصورة صاروخية ويسقط مجدداً على العالم وابلاً من النجوم المدمّرة والمخصِبة: حركةُ سقوطٍ وصعودٍ وسقوطٍ متجدِّدٍ متعاقبةٌ سوف تجعلنا نكتشف صوراً جديدة لذرَّة هوغو، الصور الأخيرة والأكثر إرضاء بالنسبة لموطن الخيال.

إن أولى هذه الصور ستكون صورة **البالون** الذي نعرف بصدده ـ عبر قصيدة *Plein Ciel*(*) والرسالة الطويلة إلى نادار، في 12 كانون الأول/ ديسمبر 1863 ـ إلى أي حد تمكَّن من افتتان هوغو وقتاً طويلاً. إن البالون، في السماء اللامتناهية، هو أيضاً «نقطة»[124]، ذرّة، ليس قدرها أن تسقط أو ترفرف، بل أن تصعد لتنزل من جديد، وأن تمضي لتعود، فارضةً نفسها هكذا كأداة الإخصاب التمديني **للأرض**؛ في الوقت نفسه، هي تدمر الحدود، «الجدران» (**moenia**) التي كانت قد بنتها الجاذبية الطبيعية أو التاريخية. والحال أن هذا البالون، سوف يماثله هوغو، في صورة مذهلة، مع كرة انبثقت من شفتي العالم القديم المحتضرتين:

فيما يُحتضر الكون الفاني القديم

اليُسروعُ ذو الحدقة الكمداء،

راقداً وناظراً إلى السماء السوداء تحفل بالنجوم،

ترك هذه الكرة السعيدة تطير

من شفتي احتضاره[125].

«هذا الرمل الحقير (= الشعب) الذي تدوسونه بالأرجل، فليُلق به في الأتون، وليذبْ فيه ويَغْلِ، فيصبح بلوراً رائعاً، وبفضله سوف يكتشف نيوتن وغاليليه النجوم».

(*) سماء كاملة (المترجم).

(124) *La Légende des siècles, OC*, X, p. 647.

(125) المصدر نفسه، ص 656.

ونحن نقع على الموضوع عينه في **نابوليون الصغير** مع ميرابو، وهو رجل ذو بشاعة هائلة يكرز بمجيء الحرية: «إنه الماضي - يكتب هوغو - مشهدٌ مجيد، الماضي الممزق بالروابط، المدموغ الكتف، نزيل الأشغال الشاقة العجوز، الماضي منكود الحظ الذي كان ينادي المستقبل بصرخات كبرى، المستقبل المحرِّر»[126]. وفي الحالتين إذاً، يزفر الماضي المستقبل، فيما هو يموت، مختصراً هكذا الحاضر، مثلما تقفز العلاقة الأُسَرية، عموماً لدى هوغو، من الجد (= الماضي) إلى الحفيد (= المستقبل) متلافيةً حاضر الأبوّة. ويمكن القول، مستعيدين صيغة توراتية عزيزة على قلب كاتبنا، في رؤيته للتاريخ، إن عمق الأسفل أو هاوية الأسفل («مد البحر») ينادي عمق الأعلى («السماء المكتملة») من الجانب الآخر لسطح الحاضر؛ أو لمزيد من الدقة، لا يكون المثال في مكانه إلا وقد قذفه الماضي نحو المستقبل، في حين أنه، وقد افتُرض حضوره، يظهر، كما سبق ورأينا، كقوة دوار وإغراء - هذا الدوار الذي يجنِّن الملوك (كلويس الخامس عشر) مثلما يجنِّن علية القوم (هكذا الليدي جوزيان في *L'Homme qui rit*). يتمزق زمن هوغو إذاً بين ضرورة الماضي السوداء ومثالية المستقبل الباهرة، بما أن الحاضر لا يكون أبداً، على ما يبدو، غير تقزيم للماضي (حماة القلاع الصغار، نابليون الصغير، المسوخ الصغيرة)[127] أو إنجاز مبكر (دائماً) للمثال الذي يبهر، بوصفه غنىً، أو جمالاً أو قدرةً، الإنسان أو يُضِلُّه[128]. إنه مع ذلك هذا

---

(126) *Napoléon le Petit, OC*, VIII, p. 484.

(127) هكذا يُظهر لنا نص غريب يعود إلى 1850-1852 (*OC*, VII, p. 615)، في الحيوانات المجهرية التصغير النهائي لوحوش ما قبل التاريخ: «إذ غاصت هذه السلالات البشعة في الزمن، إذ شاخت، تناقصت. لجأت إلى متناهي الصغر؛ قد يصح القول إنها هربت إليه».

(128) في الواقع، معظم أعمال هوغو الروائية والدرامية تقوم على سيناريو

الفاصل الذي نسكن فيه، ولكي نتحاشى الخضوع للجاذبية الرجعية أو النشوة المثالية، سيكون علينا أن نختار حركة ذهاب وإياب، رواح ومجيء كان البالون صورةً عنها، لكنها ستجد عنصرها الحقيقي في وظيفة الشعر، وبصورة أوسع، في وظيفة الكلام.

تُظهر لنا قصيدة *Le Jardin des plantes*(*) في *L'Art d'être grand-père*(**)، هذه القصيدة التي جرى التشهير بها بدون وجه حق على أساس أنها صبيانية، تُظهر لنا الطفل أمام حفرة الوحوش. و«الوحوش» (دببة، أو ذئاب أو أُسود) هي نتاج للخواء، أي لماضي الطبيعة السحيق في القدم؛ أما الطفل فهو، على العكس، «فجر» و«رجاء»، إذاً مستقبل. إلا أن لهذا وتلك الصفةَ المشتركةَ المتمثلةَ في **الخرس**:

لدى كلٍّ منهم سرٌّ يحاول

قول ما يعرف وامتلاك ما يريد؛

لسانهم معتقل ويسعى لحل العقدة[129].

وبين ماضٍ ومستقبل محكوم عليهما هما أيضاً بالصمت (لأن أحدهما ضَغْطٌ صرفٍ والآخر نَظَرٌ صرف)، سوف يكون الكلام هو الحضور الأصيل، باقياً في الفاصل بين الأعلى والأسفل، غير مستسلم لا إلى السقوط ولا إلى الإغراء النمرودي بالصعود الصرف، لكن لاعباً بهذين التوجهين. سوف يستعيد ديوان *Les*

وحيد حيث يتواجه بطلان، كالماضي الجبار والحاضر اللامع، لكن السطحي (أو على العكس المستقبل الواعد): فُرولو وفيبوس، دون ري وهرناني، تريبوليه وفرانسوا الأول، فالجان وماريوس، جيليات وإبنيزير، لانتوناك وغوفان الخ... نظن أننا سنعود لاحقاً إلى هذه البنية، التي تبدو لنا تتضمن مفتاح فلسفة التاريخ لدى هوغو.

(*) حديقة النباتات (المترجم).

(**) فن أن يكون المرء جداً (المترجم).

(129) *OC*, XV, p. 894.

Contemplations(*) حركة الكلمة هذه، «صاعدة وهابطة في رأسنا القاتم»[130]؛ لكن لا شك في أن قصيدة *Caeruleum mare*(**) في ديوان *Les Rayons et les ombres* (**الأشعة والظلمات**)، هي التي تُدخلنا بالشكل الأفضل في اهتزاز اللعبة الأسمى:

بين الموج، الذي تهدهده الرياح،
والسماء، اللجة الباهرة،
لعين الفكر، على الدوام
شيءٌ ما يصعد أو يهبط.

نقطةُ ماء صافية أو دَفْقُ لهب،
هذه الكلمة الحميمة وغير المكتوبة
تأتي تتكثف في روحي،
أو تسطع في فكري،

والفكرة إلى قلبي غير المحجَّب،
عبر الموجة أو الأثير؛
من عمق السماوات تصل نجمةً
أو لؤلؤةً من قاع البحر[131].

هذا هو التحول الأخير، أو بالأحرى تبدُّلُ هيئة ذرَّة هوغو النهائي: إنها في الوقت نفسه نقطةُ ماء وبرقُ لهيب (سيصرخ

(*) التأملات (المترجم).
(130) *Les Contemplations, OC*, IX, p. 79.
(**) بحر لازوردي (المترجم).
(131) *Les Rayons et les ombres, OC*, VI, p. 111.

السَّتير(*): أخلوا المكان للذرَّة المقدسة، التي تحترق أو تسيل)[132]، كلمةٌ تصعد وتهبط في فاصل الحضور، تحقِّق **توافق متعارضات (Coincidentia oppositorum)** سوف تكون رموزه الأكمل اللؤلؤةُ، أو على صعيد آخر، فقاعةُ الندى ـ مخلوقان تتزاوج فيهما نار الأعلى ورطوبة الأسفل القاتمة ويكون مثبَّتاً فيهما، بالتالي، بالنسبة إلينا، النجمُ المذنَّبُ الحقيقة. هذا ما تشهد عليه بصورة كاملة شذرةٌ شعريةٌ مخربشة عام 1855 «على ظهر فاتورة ريدستون» وستكون بالنسبة إلينا **كلمةَ** هوغو **الأخيرة**:

إنزلي إلى ظلماتنا، يا حقيقة!

مثلما يضع الفجر كل شيء، النسغ واللهب والضياء،

في فقاعة الماء هذه التي تسمّى الندى،

عبِّري في ذاتك عن المكان والزمان، والفكر

والجسد، والمهد، والنهار، والليل، والموت،

وكل هذا المجهول الذي لا قياس له ولا ضفاف.

شبيهة بالمحيط الذي يتدفق على جآجئنا(**)

كثِّفي لنا اللجة واصنعي منها لؤلؤة!

انتزعيها لنا من المدار الأبدي الكبير!

أيتها الدمعة الدَّيانة، انزلي من السقف السماء!

وهذه النجوم التي تجعلنا، في اللازورد الذي يمزجها

(*) إله ثانوي، من رفاق باخوس، إله الخمر، له شعر قاسٍ وأذنان مروستان وقرنان صغيران وساقا تيس، وبيده كأس وآلة موسيقى (المترجم).

(132) *La Légende des siècles*, *OC*, X, p. 601.

(**) الجوجؤ هو مقدَّم السَّفينة (المترجم).

نحلم بثديٍ هائل وإلهي،
شبيهةً بالضروع الممتلئة للبقرة ذات الكشوح الصهباء
حيث تسيل الحياة غزيرة وتخرج من ألف ثقب،
فلتلقِ إلى عطشنا، من شاهق اللازورد القاتم،
هذه النقطة من حليب الظلام الغامض[133].

(133) *OC*, XIV, p. 958.

القسم الثاني

مرآة الدراما

الفصل الخامس

فاغنر، غسق الفروسية

في روايته المنظومة شعراً، **آماديس** ـ آخر ملحمة بطولية، بالتأكيد، ظهرت في الغرب[1]، يُظهر لنا غوبينو[*]، في النشيد الثالث، الجنية أورغاند والبطل غالاور، يتحاوران بكآبة بصدد موضوعه المفضَّل، شيخوخة العالم وانحطاطه المحتوم. لكن هذا الانحدار يترافق هنا مع مقابلٍ إيجابي، هو الازدهار المثالي للموسيقى (وهذا شيء استثنائي لدى غوبينو):

حين العالم الشائخ، في سبخته الساحلية الدنسة،
يمضي مراوحاً في المكان، مخلوقاً واهناً
ناشراً كل المساحيق على وجهه المهزول،
ستولد عرائس النيل من دَمالٍ آسن
ولكي تحل محل الأحجام المتجاهلة،
تصْعد القيثارة، النجمة الجديدة، في الغمام!

---

(1) Gobineau, *Amadis* (1876).

(*) دبلوماسي وكاتب فرنسي ولد في فيل - دافري (1816-1882)، مؤلف *Essai sur l'inégalité des races humaines* (**بحث حول لا مساواة الأعراق البشرية**)، الذي أثرت أطروحاته في منظِّري النزعة العنصرية الجرمانية. كما ألف روايات وأقصوصات (المترجم).

وإذ تدخل أورغاند في التفاصيل، تتنبأ بتعابير مموَّهة، بهاندل وموزار وغلوك وبيتهوفن وفيبير، ثم يحصل اختفاء قصير يليه ظهور آخر موسيقيّ، نتعرف فيه بالطبع إلى مؤلف **تانهاوزر** :(*Tannhâuser*)

إذاً، يا أولادي الأعزاء، إن الفروسية

هي التي تعود وتعتني بالنبتة الذابلة.

يا لها من حفلات موسيقية مهيبة! مغاور طوروس

تطوِّق الشاعر الموسيقي بذراعي فينوس.

إن ارتفاع الموسيقى على أطلال واقع مَقْضيٍّ عليه، كان قد بات، لدى فاغنر بالذات، الدرس الأخير للـ **Maîtres Chanteurs** (النصَّابين **(Zerging in Dunst/ das heilige röm'sche Reich/uns bleibe gleich/ die heilge deutsche kunst!)**[*]. لكن تحليل غوبينو أكثر دقة: الموسيقى هي المجد الغسقي للعالم (تَوَهُّجُ السماءِ هذا على خلفية محرقةِ سيغفريد)، وفاغنر هو آخر ألقٍ للموسيقى، وما «يعود» في نتاجه، لكن في حالة **أسطورة** إنما هو هذه اللحظة التي بلغ فيها الإنسان بُعده الأسمى ـ عصر الفروسية. سوف نحاول هنا استغلال إشارة غوبينو وإبراز المفاصل الرئيسية لأسطورة الفروسية الفاغنرية مستندين إلى **مُدوَّنة** (**Corpus**) المآسي الموسيقية، وقبل كل شيء إلى المجموعتين اللتين هما، من جهةٍ، الرباعية الوثنية *L'Anneau du Nibelung* (**خاتم النيبلونغ**)، ومن جهة أخرى هذه الرباعية «القوطية» والمنفجرة التي تضم كلاً من **تانهاوزر**، **ولوهنغرين**، **وتريستان**، **وبارسيفال**، ويمكن أن نجد هذه المجموعة الأخيرة غير متجانسة؛ لكنها تجد تبريراً لنفسها بمقدار ما يدور

(*) يمكن الأمبراطورية المقدسة الرومانية/ أن تصير هباءً منثوراً/ شرط أن يبقى لنا/ الفن الألماني المقدس/ (المترجم).

لوهنغرين وبارسيفال[2] حول القطب نفسه، قطبِ الغرال[*]، الضوء القادم من علٍ (وكان ذهب الراين، من جهته، ضوءًا قادماً من الأسفل) ـ بمقدار ما أن تريستان هو، أيضاً، على الصعيد البنيوي، نسخةٌ أخرى لأمفورتاس، وتانهاوزر نسخةٌ معكوسة للوهنغرين. وإذا ظهرت هذه «البنيوية» من جديد، فظة وبائدة بعض الشيء، فإننا قد نذكِّر بأن فاغنر ذاته هو الذي كان أول من مارسها على نصه: «إن الترابط الكبير (**Zusammenhang**) لكل الأساطير الحقيقية، الذي كان قد تكشَّف لي خلال دراساتي، كان قد جعلني، بالفعل، بصيراً بالتبدلات العجيبة التي تتجلى فيها؛ وقد ظهر لي مثلٌ على تبدُّل كهذا، بوضوح مؤثر، في علاقة تريستان بإيزولد، مقارنةً بعلاقة سيغفريد ببرونهيلد» (*Epilogischer Bericht*, 1862) ـ لأن كلاً من تريستان وسيغفريد يعطي لشخص ثالث (بصورة أدق لملك، كمارك أو غونتر) المرأة التي كانت معدة له، ناذرين نفسيهما هكذا للموت. إن **يوميات** كوزيما تفيض بهكذا اكتشافات لمعادلات (ووتان ـ تيتوريل، ألبيريش ـ كلينغسور، كوندري ـ برونهيلد، أمفورتاس ـ تريستان، الخ.) تُظهر لنا فاغنر يبني «ميثولوجياته» الخاصة به على طريقة تلميذه البعيد كلود ليفي ـ ستراوس، أي بمعالجة كل حكاية درامية كرواية مختلفة لبنيةٍ وكغير متخذة معنى إلا في علاقة التماثل والتفاضل التي تقيمها مع كل الحكايات الدرامية الأخرى. ومن دون أن نزعم استنفاد غنى هذه المادة الأسطورية وتعقيدها اللامتناهي، سوف نحاول هنا فقط إبراز صورة البطل الفروسي الذي يرتسم فيها، بهيئته الثلاثية كفاتحٍ، ومُنتهكٍ وفادٍ.

* * *

---

(2) فلنذكِّر أيضاً بأن لوهنغرين هو ابن بارسيفال.

(*) الغرال (Graal)، هو الإناء الذي استخدمه المسيح في العشاء السري. والعديد من روايات الفروسية في القرون الوسطى يروي قصة بحث فرسان الملك آرثر عنه (المترجم).

يظهر البطل الفاغنيري، للوهلة الأولى، كمستوْلٍ على كنز، على شيء هو «حاصل **(Inbegriff)** كل سلطة أرضية» ـ حيث يكون المثل المميز، بالطبع، استيلاء سيغفريد على **خاتم** نيبلونغ من التنين. لكن الأسطورة هنا، هي منذ الآن بحد ذاتها ترجمة تجسيمية(*)، لأن الكنز الأصلي، كما يقول لنا فاغنر، «إنما هو الأرض بالذات بكل بهائها؛ الأرض التي نتعرف إليها، عند ولادة النهار، في ضوء الشمس الفَرِح، على أنها ملكيتنا **(Eigentum)** ونتمتع بها، بعد أن يكون طُرد الليل الذي كان بسط أجنحته القاتمة كتنين على كنوز العالم الغنية». وإذ نترك الآن جانباً هذه المعادلات سيغفريد ـ أبولون ـ الشمس، وفافنر ـ بيتون ـ ليل، التي قد تكون فتنت ماكس مولر، سوف نحفظ فقط أن كنز **الرباعية الوثني** هو كنزٌ **أرضي**، كنزٌ سفلي، ضوءٌ أسير للظلمات يأتي ضوءٌ حرٌّ فيطلق سراحه، أو أيضاً ضوء نائم في الهاوية يتم إيقاظه من عل. هذا هو ذهب الراين(**)، «زينة لامعة للُجَّة المياه»، «نجمة»، «عين ذهبية يتناوب عليها الصحو والنوم»، «تأتي *Frau Sonne* **(السيدة الشمس)** فتقبِّلها في الهاوية»[3]. ما هو أصل ذهب الأعماق هذا: في *Wieland le forgeron* **(الحدّاد فايلاند)**،

(*) anthropomorphique من الـ anthropomorphisme، أي خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان، تجسيمه (المترجم).

(**) نهر في أوروبا الغربية (1298 كم)، منبعه الأساسي في سويسرا، ويصب في بحر الشمال، بعد أن يمر في كل من شرقي فرنسا وقسم من ألمانيا الغربية وصولاً إلى هولندا (المترجم).

(3) في **بارسيفال** أيضاً، يسقط «شعاع ضوء» على الغرال حين يُنزع الحجاب عنه. وفي المشهد الأخير (وفي *Lohengrin*) تحل محل شعاع الضوء حمامة، هي رمز الروح القدس، تعيدنا إلى أنثوية *Frau Sonne*. ويلفت النظر، من جهة ثانية، أن ولادة الحب، لدى فاغنر، ترتبط بصورة متواترة بتجابه شخصين يوقظ أحدهما الآخر: هكذا سيغفريد (واقفاً) وبرونهيلد (متمددة)، أو تريستان (متمدداً) وإيزولد (واقفة، ومسلحة فضلاً عن ذلك).

يماثله فاغنر مع دموع Freia (**فريا**) التي تخلى عنها **Odin** (أودين)؛ أما في *Le Ring* (**الرينغ**)[*]، فهو بصراحة «ذهب الأب»، وسوف يتعرف فيه ميثولوجيٌّ فاغنيري، هو إدوارد ستوكن، إلى **البذار** الإلهي الممتزج بمد الإمكانية الشاملة، ملتقياً هكذا إشارات دراما **يسوع الناصري** الناقصة التي تُظهر لنا الله مختلطاً في الأصل بالعالم في حالةٍ «سائلة ومتحركة» قبل أن يثبَّت في (وبواسطة) القانون. أما الكنز المسيحي ـ الغرال ـ فسيكون مصدره، بصورة بديهية، معاكساً تماماً. لا شك في أننا نجد هنا صورة سائل يغوص فيه دورياً «شعاع من نور»، لكن هذا السائل (دم المسيح) هو الآن الكنز بالذات، وليس الهاوية حيث قد يودع هذا الأخير: بعدما كان حاوياً، بات محتوى. من جهة أخرى، ينطرح هذا الكنز صراحة على أنه نَزَل من علُ، «جلبه فريق من الملائكة» بدلاً من الصعود من الأسفل كالتماع ذهب الراين. لقد جلب الملائكة، من جهة ثانية، مع الغرال (شيء خيِّر حصراً)، كنزاً آخر أشد التباساً، خيِّراً وشريراً في آنٍ معاً، من شأنه أن يجرح كما أن يشفي ـ إنه **الحربة**، كما لو أن **بارسيفال** كان يربط في تعايشٍ تزامنيٍّ لشيئين اثنين (الدم والحربة، السائل والصلب، الخيِّر والملتبس) ما يُظهره **الرينغ** (*Ring*) في التعاقب التطوري لحالتين اثنتين لشيء واحد: الذهب، الخيِّر في حالة السيولة، والشرير في حالة الخاتم[4] الثابت والصلب. وسيتم الحل، في الحالتين، بالطريقة عينها: حين يعيد بارسيفال تغطيس الحربة في «الينبوع الذي يسيل في ماء الغرال»، وحين ترمي برونهيلد الخاتم في مياه نهر الراين، كي يذوب فيها من جديد.

(*) الـ *Ring*، هو عنوان هنا، وهو يشير عملياً إلى **خاتم النيلونغ** (المترجم).

(4) بعد سرقة أليبريش (Alberich) (أو بالأحرى تثبيت) الذهب السائل، تأسف فتيات الراين لـ «الليل» الذي يسود الآن في لجّة المياه. كذلك الأمر، فإنه بعد سرقة كلينغسور للحربة، لا يعود مونسالفاج غير «معبد مخرَّب» (Verwaiste Heiligtum).

كيف سيتم الآن تملُّك الكنز الأصلي؟ لا ينطرح السؤال بخصوص الغرال، الذي لا يمكن الاستيلاء عليه، بل تَلَقِّيه فقط من علٍ، ثم حفظُه (أو تضييعه). بالمقابل، فإن الكنز السفلي هو موضوع استيلاء، لكن المستولي الأول سيكون هنا البطل المضاد بامتياز، ألبيريش، الذي يشدد فاغنر على ملامحه الشيطانية[5] والذي سيستولي، من جهة ثانية، على الذهب بأسلوب كلاسيكي من أساليب السحر الشيطاني، هذا الخصاء الرمزي الذي هو لعنة الحب: إذ يفعل ذلك، **سوف يثبِّت** الذهب السائل في خاتم[6] يصبح، فقط **في ما بعد**، موضوع تملك بطولي في الوقت الّذي يبقى فيه ملعوناً، لأنه يحكم بالموت على المستولين عليه المتعاقبين (فافنر، سيغفريد، هاغن بالذات). وفي الـ *Wibelungen*، هذه «القصة الكونية انطلاقاً من الأسطورة»، وهي قصة غريبة كتبت في العام 1848، سوف تُستخدم أسطورة الاستيلاء الملعون كمفتاح لإعادة تشكيل الحالة الاجتماعية البدائية للبشرية: في الأصل، يقول لنا فاغنر، كل سلطة (روحية وزمنية) تعود إلى مَلِكٍ - كاهن يدين بسلطانه للاستيلاء على شيء مقدَّس، على **بالاديوم** (Palladium)[*] يَحكُم عليه بالموت، مع التزام ورثته، إذا هم شاؤوا أن يؤكدوا صفتهم هذه، بأن يكرروا مأثرته بالانتقام له:

في حين يظهر الكنز، في التصور الديني الأكثر قدماً، كبهاء الأرض الذي يكشفه نور النهار للجميع، نراه في ما بعد مركَّزاً

---

(5) إنه **Nachtalberich**، ألبيريش الليل. وهاغن يتمسك به على أنه «الأمير الذي سقط... حارس الليل».

(6) إذا تذكرنا أنه في الخيمياء، يكون المبدأ المثبِّت هو الكبريت، من المثير للفضول أن نلاحظ الرابط بين ألبيريش وهذا العنصر. وتسميه بنات الراين (الزئبقيات جداً!)، ساخرات، قزماً كبريتياً (Schwefelgezwerg) أو ناراً كبريتية (Shwefelbrand).

(*) في الأصل، تمثال «بالاس» إلهة الحكمة عند الإغريق، وكانوا يعتقدون أن سلامة مدينة طروادة مرهونة به. وهو يأتي إجمالاً بمعنى حِرز، أو حافظ، أو واقٍ من المخاطر (المترجم).

كغنيمة البطل الذي يتلقى منه المقدرة، والذي استولى عليه بمواجهة خصم رهيب مهزوم، كثمن المأثرة الأشد جسارة والأكثر إثارة للإعجاب. إن هذا الكنز، هذا المِلْكَ الذي يمنح المقدرة، يشتهيه من الآن وصاعداً، كميراثٍ شرعي، فروعُ هذا البطل الإلهي، لكن ما يميزه بوجه خاص إنما هو كونه لا يتم كسبه أبداً في راحة البطالة، بمجرد اتفاق، بل فقط بمأثرة شبيهة بمأثرة المستولي الأول. والحال أن هذه المأثرة التي يجب أن تتجدد بلا انقطاع لأجل الحصول على الإرث، تحمل في ذاتها الدلالة الأخلاقية لانتقامٍ دموي، للثأر لمقتل قريب.

هذا الطابع المتجدد للاستيلاء يبدو فضلاً عن ذلك في البنية، الخاصة بالمآسي الثلاث الأولى في **الرباعية**: يُظهر لنا المشهد **الأول** من *L'Or du Rhin* **(ذهب الراين)** سرقة ألبيريش للذهب؛ ويبيّن لنا الفصل **الأول** من *La Walkyrie* سيغموند يسرق سيفاً ظهر في البدء في الغبش بلمحة «برق» **(Blitz)**، في «طرفة عين» **(Blick)** أيقظها ضوء الموقد، مثلما أيقظ ذهبَ الراين شعاعُ *Frau Sonne*[7]؛ وأخيراً، يُظهر لنا الفصل **الأول** من *Siegfried* البطلَ يعيد تطريق سيف الأب المكسور **(Dem Sterbenden Vater/ Zersprang der Stahl/der lebende Sohn/ Schuf ibn neu)**[*]، للثأر له من فروع هاندينغ (على الأقل في رواية *Siegfrieds Tod*). إن الوصول إلى السيطرة، وإعادة خلق الشيء

---

(7) في هذه الـ **Blick**، يظن سيغموند أولاً أنه يتعرف إلى نظرة سيغليند، زوجة هاندينغ وشقيقته الخاصة، التي سيخطفها فضلاً عن ذلك هي والسيف في آن معاً **(die eigne Schwester/ gewannst du Zu eins dem Schwert!)**. وهذا الاختطاف المزدوج يتم في ليلة ربيعية متألقة تصيب العاشقين التوأمين حين ينفتح الباب: صلة بين تحرير المرأة، والسيف، والضوء الأسير، وإنقاذ الأرض، تعيدنا إلى الدلالة البدائية «الأبولونية» لأسطورة الفتح (انظر أعلاه). وهاندينغ يعارض هنا سيغموند مثلما يعارض الشتاء الربيع (التعارض ذاته بين بيكميسر ووالتر في النصَّابين (*Les Maîtres chanteurs*)).

(*) بالنسبة للأب المحتضر/ تحطم الحديد/ الإبن الحي/ أعاد خلقَه (المترجم).

المفقود، والانتقام، هي وثيقة الصلة في ما بينها بالقدر الذي نجده في بعض الطقوس الماسونية التي أمكن فاغنر أن يتعرف إليها[8].

وعلى مستوى أرفع، لا يتعلق بعد الآن بأفراد، بل بشعوب، سوف تصبح موضوعة الكنز المستولى عليه هذه قاعدةَ فلسفةٍ أسطورية للتاريخ سوف تفصِّلها الـ *Wibelungen*. وهذا البحث يقوم بكامله على أسطورة شيء غامض، على **Palladium** (حرز) يمنح **L'imperium** (الامبراطورية) للسلالة التي ترثه. وهذا الكتاب محفوظ، في الأصل، في المدينة المقدسة للملك ـ الكاهن (إيليون أو أسغارد)، في هذا الـ Burg[*] الأوَّلي والمضيء الذي نجد محاكاة له في مونسالفاج أو الوالهالا (Walhalla)[**]، ما عدا أننا، في الحالة الأخيرة، لم نعد إلا إزاء قصر فارغ، لأن ووتان (Wotan) اضطر، بصورة غريبة، لأن يسلِّم الكنز لأجل بناء الملجأ. أما القصر الشرقي البدائي، فقد هدمته حملةٌ «القتل الأب» مطابقة لحرب طروادة تلك التي يرى فيها فاغنر، على غرار ملهمه غورس (Görres)[9] «أقدم تذكار لدى كل الشعوب الأوروبية»[10]. وإذ يستعيد فاغنر أسطورة **الإنيادة**، يرى بعدئذٍ هذا **البالاديوم**، هذه الأشياء المقدسة (**sacra**) تتحول إلى روما، مانحة هذه الأخيرة

---

(8) يمكن التفكير أيضاً بالأسطورة المشهورة لكاهن **Nemi** التي سيجعلها **Frazer** (فرايزر) الأسطورة المرجع لديه.

(*) مدينة يحميها حصن أو برج عند أسوارها (المترجم).

(**) المقر الأخير للأبطال الذين يقضون في المعارك، بحسب الأسطورة السكندينافية (المترجم).

(9) بحسب غورس (انظر مقدمة طبعته **للوهنغرين**)، فإن طروادة، وأسغارد ومونسالفاج هي محاكيات ثلاث للـ **Burg** ذاته الذي يشكل النموذج الأصلي. والتِّمّ، الكثير الحضور في **لوهنغرين** (وبداية **بارسيفال**)، هو طائر فينوس، الالهة الحامية لطروادة. فلنذكِّر بأن تانهاوزر، النسخة السلبية للوهنغرين، يأتي أيضاً من عند فينوس.

(10) بين المشاريع الدرامية التي خططها فاغنر، نجد **أخيل والإسكندر** ـ هذا الأخير اعتُبر متحدراً من أخيل وأنهى حرب طروادة، إذا صح القول، بفتحه الشرق.

إمبراطورية سوف تصل إلى الذروة مع قيصر، المتحدر هو نفسه من فينوس، حامية طروادة. وبزوال السلالة اليوليوسية، تكف روما عن أن تكون المقر الشرعي للسلطة الزمنية، لكنها تحتفظ منها بالشكل المتسامي كمقر إقامةٍ للبابا ـ هذا البابا الذي سيمضي تانهاوزر ويتوسل إليه، والذي سيأتي ملوك الفرنجة ليتلقوا منه تنصيبهم ويعودوا إلى بلادهم «بعد أن حصلوا على الكنز وأصبحوا **Wibelungen**». هذه القرابة بين الملك **الفرنجي** والحبر الأعظم **الروماني** إنما يفسرها واقع أن الفرنجة، هم أيضاً، من أصل طروادي (فاراموند = بريام!) وأن أول ملوكهم في التاريخ، كلوديون، استعاد في أرض المعركة «شعارات الإمبراطورية الرومانية». تلي ذلك قصة غريبة لـ «مَلِكٍ ضائع»، حيث نرى ميروفي (Mérovée)(*) يغتصب السلطة من أولاد كلوديون الثلاثة، لكن أحدهم ينجح في البقاء حياً بأن اختبأ في **Nivelles** (**نيفيل**) (اسم مشتق بصورة مبالغ بها من **نيبلونغ!**) وأصبح له فيها أحفاد: سوف تستعيد ذريته السلطة وتؤسس السلالة الكارولنجية، (وتلك) ذروة أخرى لهذا التاريخ الأسمى للإمبراطورية، ثُمَّ، لما كانت السلالة الشرعية أزيحت من جديد عن العرش، فسوف تستمر «الامبراطورية» بشكل تقليدٍ بسيط - التقليد الجيبلي(**) **(Nibelung → Wibelung → gibelin)** الذي سيظهر مجدداً للمرة الأخيرة على سطح التاريخ مع فريدريك بربروسه(11)

(*) شخصية لا معلومات واضحة عنها، وأحد ملوك الفرنجة (448-457). أعطى اسمه لأولى سلالات ملوك فرنسا (المترجم).

(**) الغيلفيون والجيبليون (gibelins) أحزاب قسمت إيطاليا من القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر، وكان الأولون يساندون البابا والآخرون الأباطرة الجرمان (المترجم).

(11) فريدريك بربروسه هو أيضاً بطل دراما كان يخطط لها فاغنر، ومصير آل هوهنستوفن يشكل خلفية لهذه الدراما بعنوان *La Sarrazine*.

والهوهنستوفن، الذين يلخِّص فاغنر **فِعْل إيمانهم** السياسي على الشكل التالي:

لقد حُفظت في الشعب الألماني السلالة الملكية الشرعية القديمة للعالم؛ إنها تتحدر من ابن لله يسمى، في جيله الأقرب، سيغفريد، لكنْ تُسمِّيه شعوب الأرض الأخرى المسيح؛ لقد أنجز هذا الأخير، لأجل خلاص جنسه وشعوب الأرض الأخرى المتحدرة منه وسعادتها، العمل الأسمى وكابد الموت لأجل هذا العمل. وإن أقرب ورثة هذا العمل والسلطة الناتجة منه هم الـ Nibelungen (*) الذين ينتمي إليهم العالم، باسم كل شعوب العالم ولأجل سعادتهم. والألمان هم الشعب الأقدم؛ والملك، الذي هو من دمهم، هو نيبلونغ (*Nibelung*) وعليه، بقيادته لهم، أن يحافظ على السيادة على العالم.

إن إعدام آخر سليل لآل هوهنستوفن، الشاب كونراد الخامس، في نابولي، في العام 1268، يشكل نهاية المصائر التاريخية للكنز وزوال ماديته[12]، أياً تكن هذه (سلالةً؟ شيئاً مقدساً؟ شعاراً؟): بعد أن كان واقعاً ملموساً، يصبح فكرة ويظهر مجدداً بالشكل التخيلي للغرال. «إن التفتح الروحي (**geistige Aufgehen**) للكنز إلى غرال، يكتب فاغنر بأسلوب شبه هيغلي، إنما تم إنجازه في الوعي الألماني، والغرال... يجب أن يُعتبر الممثل المثالي وخليفة **كنز النيبلونغن**؛ هو أيضاً، جاء من آسيا، من الوطن الأصلي (**Urheimat**) للبشرية؛ كان الله قد حوَّله إلى

(*) بحسب الأسطورة الألمانية، هم أقزام يمتلكون ثروات كبرى تحت الارض ويملك عليهم نيبلونغ (Nibelung). وقد اتخذ محاربو سيغفريد، ثم البورغوند، على التوالي، اسم نيبلونغن، بعد أن استولوا على كنوزهم (المترجم).

(12) في مسوَّدات غير منشورة لفاغنر أشار إليها كاتب سيرته غريغور - ديلان، تُعطى **L'imperium (الامبراطورية)** تجسيداً أخيراً بشخص نابوليون، الذي اشتقَّ اسمه بصورة متجاسرة من **Nibelung (نيبلونغ)**!

البشر كحاصل كلِّ مقدَّسٍ (**Inbegriff alles Heiligen**)». وفي حين أن الكنز الحقيقي يختفي مع بربربوسه في مغارة **كيفهاوزر**، ينهض الكنز المثالي في المملكة الخرافية **للكاهن** يوحنا، التناسخ النهائي للملِك ـ الكاهن الأصلي. هذا التبدل الكامل ستكون له، بالطبع، نتائج تاريخية حاسمة: «مع زوال الـ **Wibelungen**، يتابع فاغنر، كان الإنسان قد فقد العصب الأخير الذي يشده إلى أصله السلالي الطبيعي (**geschlechtlichen-natûrlichen-Herkunft**)» ـ يظهر عندئذٍ نموذج بشري جديد، هو نموذج الإنسان **الحر** حيال كل تراث وكل مصير، الذي مَثَلُه الأول مواطن الرابطة اللومباردية، البطولي على طريقته، لكن من دون أن يكف عن أن يكون إنساناً. نرى اختفاء أول نموذج للأبطال الفاغنريين، الوريث الذي عليه أن يستعيد كنز الأب المفقود بالمغامرة بحياته: باتت الملكية منذ الآن من دون مجازفة (وبالتالي سافلة، بحسب ما يوحي به فاغنر بصفته اشتراكياً غير تائب كفاية)، وكما لدى فيكو(*)، يحل العصر البشري في كل مكان محل العصر البطولي، الذي كان هو نفسه قد حل محل العصر الإلهي. فعلى أرض التاريخ، لم يعد هنالك منذ القرن الثالث عشر غير بشر: لكي نستعيد البطل الفروسي، سيكون علينا أن نرجع إلى البداية وأن نتبنى منظوراً جديداً، عبر إحلال صورة المنتهِك محل صورة الفاتح.

* * *

هذا الوجه الجديد للبطل الفاغنري لا ينفصل عن طريقة أخرى لتصور الله، الذي لا يظهر هنا بعد الآن كقدسية ماثلةٍ في العالم، بل كحارس **للقانون**. في الـ *Ring* (**الرينغ**)، تكون رمزَ هذه الوظيفة حربةُ **Wotan** (ووتان)، وهي غصن منتزع من الدردار

(*) مؤرخ وفيلسوف إيطالي، ولد في نابولي (1668-1744). وهو يميز في كتابه **مبادئ فلسفة التاريخ** ثلاثة عصور في تاريخ كل شعب: العصر الإلهي، والعصر البطولي، والعصر البشري (المترجم).

الكوني (**Weltesche**)؛ ماتت الشجرة، لكن الحربة غير القابلة للفساد باتت **axis mundi**[13] (**محور العالم**): يثبِّتُ (**sperrt**) ووتانُ العالمَ برأسها، وقد حفر في الخشب العقود المقدسة، الحروف (الاسكندنافية والجرمانية القديمة) للكلام المعطى». ومفارقة ووتان (ومأساته) هي أن الله يبقى في أعماقه، إذا استعدنا التعابير الواردة في *Jésus de Nazareth*[*]، «الخصب، والسائل والمتحرك إلى الأبد»، لا يكف إذاً عن الدفع باتجاه عرض القوى وتنازعها، في حين أنه، أصبح، بوصفه حارساً **للقانون**، مبدأ **ثبات** ـ وهذا واقع ألبيريش أيضاً ـ (يحدد ووتان نفسه، في حواره مع **Mime** (ميم)، **كليشتلبيريش** (**Lichtalberich**)[**]. ومن المؤكد أن ووتان لا يقترف، خلافاً لألبيريش أو كلينغسور، هذه الخطيئة ضد الروح القدس التي هي لعنة الحب: لكنه يوافق مع ذلك على تشويه مزدوج. فبادئ ذي بدء، يضحِّي، في نوع من الخصاء المجازي[14]، بقسم من ذاته، بعينه، إما للحصول على فريكا [رواية *L'Or du Rhin*[***] (**ذهب الراين**)]، أو للوصول إلى الدردار الكوني [رواية *Le Crépuscule des dieux* (**غسق الآلهة**)] ـ وهما تفسيران لا يتناقضان، لأن فريكا تعني، مثل الحربة، الثبات الدائم للعقود؛ إننا نعرف ما آل إليه هذا الجزء المضحى به من فم ووتان بالذات حين يعلن لسيغفريد، خلال لقائهما الوحيد: «بالعين التي أفتقدها بالضبط تنظر إلى تلك التي بقيت لي لأرى» ـ مشيراً

---

(13) لدينا هنا ما يشبه جرمنة أسطورة يهودية ـ غنوصية: أسطورة حلول شجرة الخير والشر محل شجرة الحياة.

(*) يسوع الناصري (المترجم).

(**) ألبيريش مضيء (المترجم).

(14) إن صلة الخصاء ـ اقتلاع العين إنما أوضحها فرويد بوجه خاص بخصوص صورة أوديب.

(***) رواية هنا بمعنى version أي طريقة عرض حدث أو شرحه أو تقديمه، لا بمعنى roman (المترجم).

بذلك إلى أن البطل يولد من الجزء الملعون أو المضحَّى به من **الله** الذي أصبح إلهاً معنوياً، وإلى أنه يجسِّد هكذا ما لم يعد يستطيع ووتان الاضطلاع به، أي صيرورة النزاع وشبابه الأبدي. أما التشويه الثاني فأخطر أيضاً، وهو الذي يسيّر الآلة الجهنمية **للرباعية**: لكي يدفع **ووتان الوالهالا** (رمز السلطة، **Macht**)، يجب أن يسلِّم العمالقة **Freia** (فريا)، الإلهة ذات التفاحات الذهبية، سيدة الشباب والحب[15] ـ وهو ما يشكل نوعاً من التكرار المخفَّف لجريمة ألبيريش؛ لا شك في أنه يفتدي فريا بعد ذلك، لكن عبر إعطاء الخاتم المستعاد من ألبيريش[16]، والذي كان يجب إرجاعه إلى **بنات الراين**. باختصار، ليس إرساء سلطة **القانون** (بتعابير أسطورية: بناء الوالهالا ليس ممكناً إلا بغلطة، يعوَّض منها هي ذاتها بغلطة أخرى، وهكذا دواليك إلى اللانهاية؛ إن توازن العالم مصنوع من تسلسل اختلالات توازن يرمز إليها، في بداية **غسق الآلهة** خيط الـ **Nornes** المشؤوم، «خيط الـ **Urgesetz**[*] الأبدي» هذا الذي سوف يريد سيغفريد قطعه، لكن الذي سيَعْلق كذبابة، خلافاً لبارسيفال الذي هو «ذبابة ضخمة»، كما سيقول فاغنر لكوزيما:

إذا أمعنَّا النظر إلى هذا الرابط بين القانون والخطأ يبدو شبيهاً برابط متعدد. فبادئ ذي بدء، وكما رأينا للتو، يتأسس القانون بفعل خطأ.

فبنشاطٍ سامٍ، كان الآلهة ينظمون العالم، ويربطون العناصر بقوانين حكيمة... إلا أن السلام الذي بلغوا بواسطته السلطة، لا

---

(15) تُقرن فريا (ولاسيما حين يغطيها ذهب ألبيريش) بتعابير Blick, Blitz, Stern التي وجدناها من قبل مربوطة بضوء الأعماق الحي، وذلك في **ذهب الراين** ذاته.

(16) من هنا غضب هذا الأخير الشديد حين رأى أن «عمله الرهيب» لم يُفد إلا في دفع (ثمن) استمرار استمتاع الآلهة.

(*) القانون الأصلي (المترجم).

يقوم على المصالحة، لقد انعقد بواسطة القوة والحيلة. إن هدف ترتيبهم الأسمى للعالم هو الشعور الأخلاقي: يبقى الشر الذي يسعون إليه مرتبطاً بذواتهم.

ويمكن القول كذلك، وبصورة أكثر عاديَّةً، إن القانون يَرُدُّ على خطأ (هكذا، وفقاً لـ *Siegfrieds Tod*، فإن بناء الوالهالا هو رد يقترحه العمالقة، على تحدي ألبيريش). أخيراً، يصح كذلك التأكيد، على طريقة **الرسالة إلى الرومانيين**(*)، أن القانون **ينتج** الخطأ. وهذه الموضوعة الأخيرة تشكل الفكرة المركزية في **يسوع الناصري**، حيث الله، الذي هو حُبٌّ وصيرورة، يعارض القانون **(Suum cuique)**(**) الذي يثبِّت ويعزل مثلما يتعارض جوهر (الأمور) مع حرفيتها: «حين وضع الإنسان ـ كتب فاغنر عندئذٍ ـ قانوناً لتقييد المحبة، بهدف أن يبلغ بذلك المقدرة والسلطان والامتلاك، أخطأ بذلك ضد قانون كينونته الخاصة وقَتَل هكذا نفسه» (نقع هنا مجدداً على جريمة ألبيريش بالذات). هكذا فإن القانون **هو** خطيئة، وإذ «يربط بالدم» المحبة، يجعل هذه بالذات خاطئة؛ يُدخِل في الله انقساماً، فاصلاً الأب عن الابن، أي الخالق عن المخلوق أو الشامل عن المفرد[17]، ومغتصباً المكانة الموحِّدة للروح القدس. هذه الفوضوية السهلة قليلاً سوف تحل محلها، في **الرباعية**، وجهة نظرٍ مأساوية: لم يعد القانون هنا خطأ ارتكبه الإنسان ضد الله، إنه على العكس عملٌ لله يرتِّب العالم في أكوان وفقاً لمنظومة قوانين وعقود تقوم على قاعدة المثَل السائر **لا شيء بلا ثمن** ـ لكن هذه العملية لا تمر من دون رواسب. فمن جهة، رأينا أنها تترك، في الأصل، شيئاً ما لم يُدفع ثمنه؛ ومن جهة أخرى، إذا توصَّلت إلى ترتيب العالم ـ

(*) من رسائل القديس بولس (المترجم).

(**) لكل واحد ذلك الخاص به (المترجم).

(17) هذه المصطلحات تأتي هنا من هيغل، ولا شك بتوسطٍ من فيورباخ.

الآلهة في الأعلى، والإنسان على الأرض، وفي الأسفل القرقرة الليلية **للنيبلونجن** (**Nibelungen**)، فهي لا تستطيع منع القوى المطرودة هكذا إلى الأسفل من السعي للخروج من الليل، وعليها أيضاً أن تسمح بالحفاظ على عنصرٍ **سائل** ولا يمكن تحديده، ممثَّل هنا بـ **loge** (أو **Loki**)، أي النّار. و**loge**، في كون ووتان المحوجز، هي لديه في الأعلى (كنار سماوية) بقدر ما هي في الأسفل (كنار تحت الأرض)، وهي تنتقل من هنا إلى هناك، حالمةً بأن تلتهم كل شيء، «مثبَّتةً» بصورة مؤقتة بفعل سحر الحربة التي تقضم حروفها، إذ تعطي ووتان نصائحَ في انتهاك (القانون)؛ في أثناء الـ **Götter dammerung**(*)، يشك ووتان في صدره جزءاً من حربته التي حطمها سيغفريد ويشعل بهذه الجذوة محرقة الآلهة، المصنوعة من الغصون الميبَّسة للشجرة الكونية. والقانون، الذي يقوم أصله على عنف داخلي، تدمره إذاً في الأخير بقية العنف الخارجي التي لم يستطع السيطرة عليها.

في مواجهة القانون، سوف يرى البطل نفسه وقد كُلِّف بمهمتين، أولاهما ستكون مهمة منتهِكٍ: سيكون عليه أن ينجز ما لا يستطيع الله فعله، بسبب ارتباطه بهذا القانون الذي يشكل ضامناً له. إن ووتان، الساقط في شرك رباطاته الخاصة به **(Götternot!)**(**)، لا يحق له، على الرغم من التهديد الذي يمارسه ألبيريش، أن يستعيد الخاتم من فافنر، الذي بات (بواسطة جريمة) مالكه «الشرعي»؛ من هنا الحاجة إلى بطل إذ هو «غريبٌ عن الله، من دون عون، ومن دون أوامر، وبِحُرّية، ومن دون أن يعرف»، ينجز العمل المحرَّم. لكن كيف يمكن الله، المطلق، أن يخلق شيئاً **غيره** حقاً، أي حراً حقاً؟ ومعروفٌ بأي طرقات ملتوية

(*) غسق الآلهة (المترجم).

(**) ضيق الآلهة (المترجم).

سوف يتوصل ووتان إلى تجنب هذا الحِرم الأونطولوجي: لن يكون البطل المنتظر سيغموند، إبنه، بل ابن سيغموند، سيغفريد، المولود من علاقة سِفاح أوحى بها ووتان (لكنه عاقب عليها) والذي أنقذته برونهيلد لدى ولادته خلافاً لأمر أبيه **القاطع** (وإلا خلافاً لقصده الخفي). هكذا فإن سيغفريد لا يدين بشيء لووتان؛ لما كان وُلد خلافاً للقانون (من «سلالة متوحشة، ليس من شيء مقدس لديها»)، لن يكون لديه من Urgesetz غير الـ **Mut** الخاص به ـ أي مزاجه، أو شجاعته. سيغفريد «بريء» (**Tor**) بمعنيي الكلمة، أي جاهل وما دون الخير والشر ـ كما لو كانت كل معرفة في البدء معرفة الخير والشر، أو الخوف[18]؛ هو لا يملك غير جسده الذي «يستنفده إذ يعيش»، وفقاً لصيغة ستيرنرية[*] غريبة. عارياً هكذا، ينتصب ليحطم كل شيء في عالم الشريعة الإلهية المتلبد، مثل والتر فون ستولزينغ **(ein Junker, gar unbelehrt)**[**] في عالم النصّابين، الأسرى هم أيضاً لقواعدهم المتحجرة؛ وحين نتذكر أن فاغنر سبق أن قرأ **فينومينولوجيا الروح**[***]، يصعب علينا ألا نستعيد هنا تحليل هيغل للبطل التراجيدي الإغريقي، حيث أن هذا **الموضوع** يظهر فجأة في تزمُّت أخلاقية **العادات** (**Sittlichkeit**) الشرقية ويتجلى كمتفوّق عليها في الحركة عينها التي يتحطم بواسطتها فيها ويحطمها (أوديب، أنتيغونا). وفي الـ *Walkyrie* أيضاً، يتحطم سيف المنتهِك (الذي يقدمه الله بالذات[19] خفية) بادئ ذي بدء على حربة المشرِّع

---

(18) أحد أصول شخص سيغفريد، كما يشير إلى ذلك فاغنر بالذات، هو القصة الفولكلورية للفتى، الذي لا يعرف الخوف ويريد أن يتعلمه.

(*) نسبة إلى ماكس ستيرنر (المترجم).

(**) فارس شاب غير متعلم (المترجم).

(***) مؤلَّف هيغل، الذي صدر عام 1806، وعرض فيه المؤلف نظامه الفلسفي، المثالي والديالكتيكي (المترجم).

(19) في رواية أخرى غير محتفظ بها، لكن واردة في **يوميات** كوزيما، جيء =

(Zurück Vor dem Speer! In Stücken das Schwert!)[*]. لكن في **سيغفريد**، وبعد ترميم السيف، سوف يحطم بدوره الحربة: منتصراً هكذا، سوف يخفق لاحقاً في قطع عُقد القدر، كما لو كان خيط الأم فخاً أعصى على القهر[20] من حربة الأب. سوف يتوصل بارسيفال وحده للإفلات منه (برفضه في اللحظة الأخيرة إغراء سفاح القربى) ـ لكن سيغفريد سيموت.

وهنا بالضبط نقع على الوجه الثاني لرسالة البطل في مواجهة القانون: عليه، كالمسيح[21]، ليس فقط أن يدمره، بل أن ينفِّذه أيضاً بالوفاء الكلي بالدَّين الذي يستند إليه، بأن «يدفع عن الجميع». كان يقول ووتان لإيردا: «أهب ميراثي إلى والسونغ (سيغفريد) المجيد»؛ لكن هذه الهبة الموصى بها كانت في الواقع، كما ستعترف بذلك برونهيلد في المشهد الأخير من **غسق الآلهة**، إيصاءً بديْن: «بعمله الأكثر بطولة، الذي تمنَّيته أنتِ بحماس شديد، كنت تحكمين عليه، هو الذي كان قد قام به، باللعنة التي كنتِ مصابةً بها»، ـ وبصورة أوضح أيضاً، في التخطيط النثري **لأسطورة النيبلونجن**: «أيها الآلهة العظام، جريمتكم كُفِّر عنها. أشكروا البطل الذي تحمَّل خطأكم أنتم». هذا «المحو» (**Tilgung**) للخطأ الإلهي سوف يتم في لحظات ثلاث.

1) بادئ ذي بدء، سوف «يتحمل» سيغفريد خطأ ووتان، بتكراره لحسابه الخاص. وسبق أن رأينا أن خطيئة ووتان الأصلية

بالسيف من كنز ألبيريش؛ لكن في كل الأحوال، فإن ووتان هو الذي يودعه عن سابق تصور وتصميم لدى هوندينغ.

(*) متقهقراً أمام الحربة! يتكسّر السيف إرباً! (المترجم).

(20) بعد تسليم سيغفريد لبرونهيلد، تطالب هي أيضاً بسيف قادر على قطع عُقد قدرها.

(21) أو مثل أوديب (سوف يستعيد فاغنر بالنسبة لكوزيما «قداسة الملعون الذي يكفِّر عن سلالة بكاملها»).

هي بيعه **فريا** إلى العمالقة، الذي كان مصدر كل الانتهاكات اللاحقة؛ كما أن سيغفريد سوف يبيع برونهيلد للملك غونتر، مطلقاً هكذا **الآلة الجهنمية** لدماره الخاص به. وسبق أن قلنا إن هذا الخطأ سيكون أيضاً خطأ تريستان: هو أيضاً «يسلِّم (**übergibt**) القدرة الملكية وألقها النهاري (**an des Tag-Gestirnes Königsmacht**) ما كان الليل أظهر له في غبشه» ـ أي إيزولد، «سيدة الصمت». يبقى أنه لما كانت قد بقيت طبيعة **الخطأ القاتل** هي ذاتها (دعارة المحبوبة الوحيدة الشرعية)، سوف تكون الظروف مختلفة في كل مرة. يسلِّم ووتان فريا بسبب شهوة القوة، بينما تريستان، وهو رجل ليلي جداً، فإنه، على العكس، لفرط خضوعه، يعهِّر في يوم القوة (أو القانون) ما سبق أن تلقاه في الصمت: لا يتجرأ على أن يتعرف في الأميرة «المحاطة بهالة من الضوء» إلى إيزولد، شافيته الخرساء. أما سيغفريد الأكبر ذنباً في الظاهر ـ لأن برونهيلد هي زوجه، وهو ما لا ينطبق على فريا أو إيزولد حيال **قوَّاديهما** ـ فهو في الوقت نفسه بريء تماماً، لأنه يتصرف تحت تأثير شراب حرمه من تذكر أي شيء حدث في الماضي. وفي الواقع، هو يكرر فقط خطأ ليس خطأه. وهذا القران الذي لا ينفصم بين أقصى الذنب وأقصى البراءة هو الذي يضفي عليه، كما على أوديب، طابعه المأساوي: «هو، الأنقى والأخلص والأكثر محبة، انتهك مع ذلك كلَّ العهود، وكل الأيْمان، والحب الأشد إخلاصاً».

2) بعد أن تحمَّل البطل مسؤولية الخطأ، لم يبق له إلا أن يكفر عنه بالموت ـ وقد جاءت مبادرة الموت هذه بالضبط من المرأة المسلَّمة. وهنا أيضاً، فإن المقارنة بتريستان، بما تكشفه من جوانب شبه ومن اختلافات، تحفل بالدروس. فلكي تثأر برونهيلد تحكم على سيغفريد بالموت بكشفها لهاغن نقطة ضعفه. وإيزولد، هي أيضاً، تسعى إلى إيراد تريستان مورد التهلكة بعرضها عليه مقاسمتها كأس سم، لكن ذلك ليس بدافع الانتقام بقدر ما هو لكي

تجدد بينهما تلك الليلة التي هي المناخ الوحيد الممكن لحبهما؛ وكما هو معروف، تفشل المحاولة بسبب الاستبدال الذي أجرته برانغان، ويجد تريستان نفسه (مثل أمفورتاس) محكوماً عليه بموت مؤجل بلا انقطاع، وبجرح رغبةٍ خالصةٍ وقفراء، وبوضعية انصلابٍ بين النهار والليل اللذين يتراميان به («يرمي بي الليل إلى النهار لكي تتملى عين الشمس بالنظر إلى آلامي بلا نهاية»). هذا الموت الذي لا ينتهي يقابله الموت «العسكري، الأكيد والرائع» لسيغفريد بحربة هاغن، وكان هو ذاته قد توسل إليه (ليفعل ذلك)[22].

3) بعد موت البطل، فإن الزوج المخدوعة (برونهيلد) هي التي **تكمل** الفداء - ترمي الخاتم في الراين حيث يذوب، آخذاً معه اللعنة المرتبطة بالانتقال من السائل إلى الثابت، ومن المتواصل الحي إلى المتقطع في قانون النهار[23]. وإذا قارنّا الرواية البدائية (*Siegfrieds Tod*) بالرواية النهائية **لغسق الآلهة**، سوف نلاحظ تبدلاً في معنى الفداء. ففي *Siefgrieds Tod*، يعني الفداء تحرير كل أولئك الذين كان الخاتم قد ربطهم - **النيبلونغن** لكن أيضاً «مستغلهم»، ألبيريش ذاته - وتمجيد ووتان **(Nur einer herrsche: Allvater! Herrlicher du!**[*]؛ وفي **غسق الآلهة**، لم يعد شيء يذكِّر بفكرة باكونين عن تحررٍ في الوقت نفسه للمضطهِد والمضطهَد، ووتان، بدلاً من أن ينتصر، يختفي في حريق الوالهالا، تاركاً العالم مجدداً «من دون دفة قيادة» تحت

---

(22) تنبغي الإشارة إلى أنه، وفقاً لكلمات ألبيريش ذاته، كان سيغفريد خارج متناول لعنة الخاتم طالما كان يجهل هذه اللعنة: إن بنات الراين هن من سيخبرنه عنها، وسوف يلي موته ذلك عن كثب. وسوف يزعم هاغن أن سيغفريد كان ضحية **خنزير بري**، وهو ما يذكرنا بموت أدونيس.

(23) في *Siegfrieds Tod*، تبدأ برونهيلد بتطهير الخاتم في النار، أي في عنصر الـ **Loki**، فُضالة القانون (انظر أعلاه).

(*) (فليملك شخص واحد: أنت أيها الأب المجيد لكل شيء!) (المترجم).

قانون الحب وحده. لم يعد الفداء إذاً وعداً بالحياة، بل بات انفتاحاً على إمكانية الموت: **Ruhe, ruhe, du Gott**(*)، تأمر برونهيلد ووتان ـ وتقول بصورة أوضح أيضاً، في إضافةٍ مخطوطةٍ: «أُبَشِّركم (= الآلهة) بالتحرر من قلقكم/ وبالفداء السعيد للموت». على العكس، لم يعد الخطأ هنا ما يقتل بل (بالنسبة لووتان كما لتريستان أو أمفورتاس) ما يمنع الموت ـ إنه العائق الذي يحول دون أن يكتمل قدر الله نهائياً. فووتان، بالفعل، عرف في البدء «الاندفاع إلى الحياة تحت الوجوه المتعاقبة للحب وإرادة القوة»؛ ثم أحل محل هذه الإرادة الفورية «الاندفاع إلى المعرفة»؛ ترك زيف الوالهالا البرّاق، ضوأه المجرد والسطحي والمغتَصب، لينزل في الواقع نحو إيردا، الـ Ur-Vala، حكمة العالم البدائية **(Urweltweise)**، التي تحتل، مثل أمهات فوست الثاني، المكان المركزي حيث يحلم **هذا** بالكون **(Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten (des Wissens**(**).

وأخيراً، كما عند الحكيم الشوبنهاوري، تحولت إرادة المعرفة هذه إلى اندفاع نحو الانعدام، وهذا (الأخير) هو الذي يتطلب، بعد أن يؤجله الخطأ، تدخُّلَ البطل. يبقى أنه في الـ *Ring*، لا يتدخل البطل إلا كمنتهكٍ وضحية: إن برونهيلد، وليس سيغفريد[24]، هي التي تلعب دور الفادي. ولبلوغ الصورة النهائية للفارس الفادي، سيكون علينا مرة أخرى أن ننطلق مجدداً من البداية.

* * *

إن موضوعة الفداء تظهر منذ أعمال فاغنر الأولى، لكن بالإحالة دائماً إلى شخص أنثوي: سينتا (Senta) في **السفينة الشبح**

(*) استرح، استرح، يا الله (المترجم).

(**) رقادي حلم، وحلمي فكر، وفكري إرادة للمعرفة (المترجم).

(24) هو مع ذلك من كانت تنتظره بنات الراين؛ انظر صلاتهن إلى السيدة الشمس (Frau Sonne): «أرسلي إلينا البطل الذي سوف يعيد إلينا الذهب».

أو إليزابيت في **تانهاوزر**؛ وفي الحالتين، تنقذ امرأة، أكانت «ملاكاً» أو «نجمة»، بإخلاصها، بطلاً ملعوناً وليلياً، يتحدد، كما في فترةٍ لاحقة تريستان أو إيزولد، بـ «النار القاتمة»، الـ **Sehnsucht**، الجرح. ولا شك في أن خطأ كلٍ من المغامرَين مختلف: يكفِّر الهولندي، وهو توليفٌ لعوليس واليهودي التائه (الأمر الذي يقرِّبه من كوندري)، عن جرم تحدي الله؛ أما تانهاوزر فقد أصبح ملعوناً لأنه عاش قريباً جداً من قوة إلهية (فينوس) أقصتها المسيحية إلى الماضي، إلى اللاوعي أو إلى الجحيم، وهو ما يجعل خطأه، الذي يقع خارج الدين الحاضر، غير قابل للغفران حتى من جانب البابا. لكننا نجد في الحالتين المغالاة عينها، والنفي عينه بعيداً عن الأرض القابلة للسكن في موضع آخر غير متناهٍ ومثير للقلق، هو المحيط الذي يجوبه الهولندي، والهاوية تحت الأرض حيث يحاول تانهاوزر أن يعرف، هو الإنسان، متعة إله ـ حتى أن الرغبة في الخلاص لدى هذا وذاك، تظهر كما لو كانت الحنين إلى الحال البشرية، إلى الحياة الأرضية «البسيطة والهادئة» المتجسدة في المرأة. ومع **لوهنغرين**، حيث فارس الغرال ينقذ من التعذيب إلزا البريئة، يمكن الاعتقاد بظهور شخص الفادي المذكَّر. وفي الواقع، ليس ذلك وارداً وتبقى العلاقة مماثلة لتلك التي كانت تصوِّرها المآسي السابقة: ربما تحتاج إلزا، البريئة، لدعم ما، لكن ليس لفادٍ، وكما يشرح ذلك فاغنر بجلاء في نصِّه بعنوان *Mitteilung an meine Freunde*[25]، فإن لوهنغرين هو الذي يبحث بالقرب من إلزا عن الخلاص في الحب غير المشروط. وفي **تانهاوزر**، كانت إليزابيت «تدل كنجمةٍ على الطريق إلى الأعالي» بطلاً يصعد مجدداً من الهاوية؛ أما إلزا فإنها «تُنزل [بطلاً منيراً] على حضن الأرض المثير للدفء» ـ لكن

(25) في **لوهنغرين**، الساحرة أورترود هي التي تبقى مخلصة للآلهة القديمة.

حنين لوهنغرين ليس مختلفاً بشكل أساسي عن حنين تانهاوزر. لا شك في أن لوهنغرين كائن إلهي، وهذه المرة بالمعنى الإيجابي، والسماوي، والمنير للكلمة[26]؛ لكن الله أيضاً (وهنا الجِدَّة الحقيقية في هذه المأساة) يبدو بحاجة إلى الحب البشري، مع أن انعدام التناسب يجعل أي اقتران مستحيلاً ـ إلا بالضبط إذا بقي الله **متخفياً**. هذا **التخفي** هو ما يحاول لوهنغرين سُدىً الإبقاء عليه بتحظيره على إلزا أي سؤال، مجدِّداً هكذا أسطورة سيميلي (Séméli)، أي ـ كما يوضح فاغنر ـ «تماسٌ ظهورِ سام مع الطبيعة البشرية واستحالة دوامه» (إلى هـ. فرانك، 30 أيار/ مايو 1846). إن الحب هو، بالفعل، هذا النوع من التماس، لكنه يدمج مطلبين متناقضين: من جهةِ المحبوب/ـة، مطلب الاخلاص المطلق، حتى إزاء ما لا يمكن فهمه («لا تبحث/ي (لمعرفة) من أكون» ـ وهو تحريم نجده أيضاً في أساس **الجنِّيات** أو **فيلاند الحداد**)؛ ومن جهة العاشق/ـة، مطلبَ امتلاكٍ كليّ لا يقبل بأي تحفظ. مذاك، يصبح الإخفاق محتوماً، وإذ يترك لوهنغرين، كما الملاك، «عزلته المتوحشة والمشمسة» (نسخة إيجابية عن محيط الهولندي)، لا يتمكن من الاقتران بإلزا الأرضية، مع أنها، فضلاً عن ذلك، الـ **Gegensatz** الخاص به، أي الجزء الآخر **(Teil)** من ماهيته، «العكس المتضمّن في طبيعته والذي ليس سوى المكمِّل لرجولته **(Ergänzung)**، المرغوب فيه بالنسبة إليه». ويتابع فاغنر فيكتب: «إلزا هي اللاوعي، اللاإرادي الذي تتطلع فيه للخلاص **(erlösen!)** ماهيةُ لوهنغرين الواعية، الإرادية، وبالعكس فإن هذه الرغبة هي، لدى لوهنغرين، الضروري، اللاواعي الذي يحس نفسَه به قريباً من ماهية إلزا». هنالك إذاً لدى الله (أو لدى الملاك) شيءٌ ما بشري،

(26) تكون المعادلة سؤال ـ جرح واضحةً بوجه خاص حين تؤكد أورترود أن هنالك فقط وسيلتين لإزالة سحر لوهنغرين: كشف سر هويته أو قطع أحد أعضائه، مهما كان صغيراً (فلنلاحظ الطابع الخاصي للجرح).

أو بالأحرى شيء يبحث عن التواصل مع الإنسان، لكن حين يحدث هذا (التواصل)، يتخذ بصورة غريبة مظهر إخفاء (من جانب الله) أو مظهرَ سؤال، أي جرح[27] (من الجانب البشري) ـ حتى أن الاتحاد ينقلب إلى انفصال مطلق، الأمر الذي يشكل، بالنسبة لفاغنر كما بالنسبة لهولدرلن، ماهية المأساوي بالذات. إن الفداء المتحدر من الله بواسطة الرجل (أو بالأحرى بواسطة المرأة) يتكشَّف هكذا مستحيلاً، وإذا بدا الفداء الصاعد ينجح، فذلك لا يحصل إلا وهو يستتبع بالضرورة موت الفادية ـ سينتا أو اليزابيت هما البرهان على ذلك. وبصورة عامة، كل إمكانية خلاص **فعلي** تبدو مسدودة، وتبدو المأساة غير قابلة للتجاوز.

سوف يستشف فاغنر بادئ ذي بدء مخرجاً ثم يفتحه، وذلك في **الرينغ وبارسيفال**، وربما بتنبيه من شوبنهاور (لكن فاغنر سيؤكد دائماً أصالة حدسه الأولي). طبعاً، إذا لم يكن الله إلا امتلاءً، ربما لا يمكن تواصله مع الإنسان؛ لكن إذا كان يتألم، تصبح هنالك علاقة ممكنة: «الله الخالق، بحسب فاغنر يجب أن يبقى عصياً على الفهم؛ الله الذي يعلِّم بمحبةٍ، يُحَبّ، لكن لا يُفْهَم؛ ولكن الله الذي يتألم، يُكتب بمشاعر ملتهبة في فؤادنا» (إلى لويس الثاني، 14 نيسان/ أبريل 1865). يتواصل الله والإنسان بجراحهما فقط، والفارس الروحي هو ذلك الذي يتوصل إلى هذا التعاطف[*] **(Milteiden)** مع الله وينجز هكذا فداءه ـ «فداء الفادي». لكن لكي

---

(27) المثل الوحيد على فداءٍ ناجح تقدمه لنا **الجنّيات** (1833- كان فاغنر في العشرين)، حيث يحصل فارسٌ مغرمٌ به جنية على الخلود بعد أن أخفق مع ذلك في امتحانٍ شبيه بامتحان إلزا: لم يعرف كيف يحتفظ بالثقة بحب الجنية، في حين أن هذه الأخيرة كانت تتظاهر، على مضض، باضطهاده. منذ ذلك التاريخ، نرى إذاً ظهور الفكرة القائلة إن الله لا يستطيع التواصل مباشرة مع فانٍ. وهي موضوعة سوف تشغل كثيراً، في الفترة نفسها، بال كيركغارد.

(*) سوف نعرِّب com-passion، أو Compassion **بالتعاطف** حيناً، و**الرحمة** حيناً آخر (المترجم).

يتم هذا التعاطف، يجب أن يكون الله والإنسان دخلا سلفاً في علاقة عبر وسيط، «ملاك» هو دائماً من طبيعة أنثوية وسوف يتوقف عليه فشل العملية (في **الرينغ**) أو نجاحها (في **بارسيفال**): «كان على سيغفريد، يسرُّ فاغنر إلى كوزيما (1879)، أن يصير بارسيفال وأن يخلِّص ووتان، أن يلتقي خلال حملاته ووتان المتألم، مثلما يلتقي بارسيفال أمفورتاس ـ لكن كان ينقصه **الرسول** ولزم إذاً أن تبقى الأمور على حالها». هذا الرسول، الذي تجسده كوندري في **بارسيفال**، ربما يمكن الاعتراض بأن برونهيلد تلعب دوره في **الرينغ**، وهذه هي الحال بالضبط في الواقع: برونهيلد هي ملاك ووتان، أو إرادته، أو فكره، هي حتى حب ووتان لسيغفريد، وجه الله مستديراً نحوه، حسبما يمكن القول مستعيدين ألفاظ هنري كوربان؛ لكن مع ذلك فهي تُخفق، ويذكِّر إخفاقها بصورة غريبة بإخفاق رسولة فاغنرية أخرى، أقل شهرة، هي فاطمة، بطلة *La Sarrazine*(*). تظهر فاطمة في بلاط مانفرد كـ «روح» والده فريدريك الثاني، الامبراطور الجيبلي الكبير، الذي «لم يكن مسيحياً، ولا مسلماً، بل إلهاً»، تحاول أن تصنع منه «ملكاً عظيماً» جديداً، وتخفق (كبرونهيلد) لأن مانفرد (كسيغفريد)، بدلاً من التعرف إليها كرسولة إلهية، ينوي التعامل معها كامرأة: «لا تكوني، بعد الآن، معجزة بالنسبة لي، بل امرأة» ـ يتوسل مانفرد ـ ويقول سيغفريد، كصدىً لكلامه، لكن بفظاظة أشد: **Sei mir ein Weib!**(**). تقاوم فاطمة بحزم شديد نابع من كون مانفرد أخاها («أنا حظك إذا هربت منك، لكن هولٌ وهلع لك إذا أخذتني»)، لكن برونهيلد تنهار في الأخير، وبعد توسلات عديدة تذكِّر بصورة وثيقة جداً بتوسلات فاطمة («لا

(*) أحد أعمال فاغنر. ومعناها المسلمة، أو العربية، إذ كانت هذه الصفة تُطلق على العرب والمسلمين، الذين احتلوا الأندلس وأقساماً من أوروبا (المترجم).

(**) كوني امرأتي (المترجم).

تقترب مني قرباً جامحاً،... لا تلمسني، لا تثر اضطرابي... وسأعكس إلى الأبد صورتك **(Bild)** المنيرة»)، تستسلم وتقترن بسيغفريد «كحيوانين، من دون شكوك ولا خطيئة»: وتلك براءةٌ خادعة، لأنه، على الفور، يسقط سيغفريد تحت سلطة القدر ويفقد أي إمكانية اتصال بووتان، الذي سيكون خلاصه الخلاصَ، السلبيَّ الصرف، للانعدام من دون رحمة.

إذا كان التوسط يفشل في **الرينغ**، فهو سينجح على العكس في **بارسيفال**، الذي يقدم لنا وحده إذاً الصورة المكتملة للفارس لدى فاغنر. هذا الاكتمال هو ما سنحلله في الأخير، متفحصين على التوالي صورة المفتدى، ثم صورة الفادي، وأخيراً فعل الفداء بالذات.

1) ما ينبغي افتداؤه، في **بارسيفال** كما في **الرينغ**، إنما هو الأب المتألم؛ لكن سوف تتفكك هذه الصورة، هنا، إلى وجهيها، **أب ومتألم** ـ تيتوريل وأمفورتاس. تيتوريل هو حقاً، كما تشير إلى ذلك يوميات كوزيما، صِنْوٌ لووتان الذي، يبقى، مثله، على قيد الحياة من دون أمل، لكنه، خلافاً لله الجرماني، ليس مذنباً ولا هو مستولٍ على المحرَّم: قضى حياته كلها «يحافظ بصورةٍ حربيةٍ وإلهيةٍ على الخير الأعظم الذي كان قد أعيد إليه. أما الخطأ والألم فسوف نجدهما، على العكس، لدى ابنه أمفورتاس **der Sündige Hüter**(*)، الملك الخاطئ أو الصيّاد (يشدّد فاغنر بالذات على الجناس pécheur/ Pêcheur)، «المنعِم المثخن بالجراح» **(gekranke Gnadenreich)**، الذي يذكّر بصورة غريبة بالإبن المثخن بالجراح بامتياز الذي هو المسيح («**خذوا جسدي، خذوا دمي**، كل آلام أمفورتاس تتضمنها هذه الجملة»، يكتب فاغنر مشدِّداً). إن لديه في جنبه، من جهة أخرى، **الجرح**

(*) der Sündige hüter، الحارس الخاطئ (المترجم).

ذاته المصاب به المسيح، وبواسطة الحربة ـ **ذاتها ـ ولكن ليس على الصليب، والحق يقال، بل بين ذراعي كوندري** ـ وفي كل مرة يكتشف فيها الغرال، «ينسكب نبع الدم الأقدس في قلبه»، جاعلاً دمه الجاني الخاص به يندفع إلى الوراء عبر الجرح (بحركة معاكسة، في الختام، سوف يمتزج دم أمفورتاس المفتدى، المتقطر من الحربة التي يمسك بها بارسيفال، بالدم الإلهي الذي يتضمنه الغرال). هنالك إذاً تماثل مطلق بين الجرح الفادي والجرح الجنسي، وهذا ما يفسر تجربة الخلط بينهما، التي سيشير إليها بارسيفال في حواره مع كوندري: «يا ظلمات الجنون/ خلال الظمأ إلى الخلاص الأسمى/ التوق إلى ينبوع الهلاك الأبدي!»[*]. ولا شك في أن إحدى ضحايا هذه اللعنة إنما هو تريستان الذي يشير إليه فاغنر بصراحة على أساس أنه نسخة عن أمفورتاس: «أمفورتاس هو تريستان الفصل الثالث المكثَّف بصورة لا تصدَّق» (رسالة إلى ماتيلد ويزيندونك، 30 أيار/ مايو 1859). بعد أن تعتني به إيزولد لشفائه من جرح فعلي، يصاب بجرح رمزي بواسطة السيف الذي لا تنقضُّ به مع ذلك عليه («الجرح/ الذي لأمْتُه بالعناية به/ فتحتُه من جديد/ بالسيف»[28]، لكن في حين يشيح أمفورتاس بوجهه عن كوندري، بعد غلطته، لينتظر المخلِّص بتواضع، لا يريد تريستان، من جهته، طبيباً لجرح رغبته، غير **die ferne Artztin**، الشافية البعيدة، أي اليد ذاتها التي جرحته ـ إنه يصرّ إذاً على البحث عن «الخلاص» في «نبع اللعنة» وعن علاج الرغبة في الرغبة بالذات. لكن أليس فاغنر ذاته ضحية

(*) سوف نعرِّب كلمة damnation، تارة على أساس أنها الهلاك الأبدي، وطوراً على أساس أنها اللعنة، بحسب موقعها من السياق (المترجم).

(28) يقطع سيغفريد بسيفه، هو أيضاً، واقية برونهيلد النائمة، التي تستيقظ عندئذٍ على الحب. تبدو ولادة العلاقة العاطفية إذاً مرتبطة دائماً «بجرح رمزي في الأصل ـ وذلك منذ **الجنيات**، حيث يجرح البطل ظبية» يتكشّف كونها جنيّة تتخذه عشيقاً لها.

أيضاً لهذه التجربة في التمجيد الغريب للخطيئة الأصلية الذي يتم تفصيله في **يسوع الناصري** (1848)؟ في هذا الأخير نقرأ ما يلي: «البراءة هي الأنانية الكاملة، لأنها تتلقى ولا تعطي. وقد عاش آدم في حالة البراءة طالما كان متلقياً وحسب؛ وأول خروج **(Entäusserung)** من أنانيته، **بالحب الجنسي**، كان الخطيئة الأصلية، خروج الفرد من ذاته وصولاً إلى النفي الكامل للأنانية في الموت». بمعنى آخر، فإن الجرح الجنسي هو جرح خيِّر، بمقدار ما ينتزع الفردَ من الافتتان النرجسي بذاته الخاصة. وفي رسالة إلى لويس الثاني في 5 أيلول/ سبتمبر 1865، سوف يعثر فاغنر، فضلاً عن ذلك، من جديد، على آدم في شخص أمفورتاس وعلى حواء في شخص كوندري، لكنه سيضيف، هذه المرة، شخصاً ثالثاً، هو بارسيفال، أو المخلِّص. نلتقي هنا، مع بارسيفال، صورة الفادي النهائية التي سيكون علينا النظر إليها الآن.

2) للوهلة الأولى، يظهر بارسيفال كنسخة عن سيغفريد تكاد تكون معدّلة: كلاهما قتل أمه (سيغفريد بولادته، وبارسيفال برحيله)؛ هذا وذاك، «بريئان»: رأينا هذا بالنسبة لسيغفريد، وبالنسبة لبارسيفال، يكفي التذكير باشتقاق اسمه، الذي يستعيده فاغنر في **Görres** (غورّس) **Fal-parsi, der reine Tor**(*)، «الساذج»)؛ هذا وذاك أعميان وعنيفان في البداية. لكن سيغفريد **يبقى** أعمى وهو، بحسب توضيحات فاغنر، «لا يفهم شيئاً، بوصفه إنساناً مهتماً بالعمل حصراً، ولا يمكنه إلا أن يموت لكي تبلغ برونهيلد المعرفة القصوى» وتنجز لوحدها الفداء المدمِّر؛ على العكس، سوف يرتفع بارسيفال إلى المعرفة بفضل الرحمة (**durch Mitleid wissend**)، وبعد أن يطَّلع هكذا على أسرارها سوف يتمكن من أن ينجز بذاته «الفداء النهائي». والحال أن الاستيقاظ على الرحمة يتم بالنسبة لبارسيفال،

(*) فال ـ بارسي، المجنون الصِّرف (المترجم).

في لحظة مواجهته مع كوندري في نهاية الفصل الثاني، وهو مشهد يتطابق بصورة وثيقة جداً مع الثنائي المشهور سيغفريد ـ برونهيلد الذي ينتهي به النهار الثاني **للرينغ**. إن هذين اللقاءين يغرقان، بالفعل، في مناخ متماثل من سفاح القربى. إذ يكتشف سيغفريد برونهيلد، يظنها والدته بادئ ذي بدء (وهي كذلك بصورة ما، لأنه يدين لها بحياته وباسمه) وحتى إذا أزالت الوالكيري ضلاله، فإن هذا التوهُّم لخطأ المعلومات يضفي على عناقهما مظهر تكرار لسفاح القربى الأصلي الذي جمع بين ووتان والـ **urmutter** (الأم الأصلية) إيردا (وهو وِصال انبثقت منه برونهيلد)[29]. أما بخصوص كوندري فمع أن بارسيفال يعرف بلا شك أنها ليست والدته، فهي تلعب مع ذلك دور هذه الأخيرة عن طريق إعطاء الفارس اسمه مجدداً وتلوين مراوداتها الجنسية بِسِمةٍ سفاحية واضحة (**als Muttersegens Letzen Gruss,/der Liebe ersten Kuss**)، لكن «قبلة الحب الأولى هذه/ البركة الأمومية الأخيرة»، بدلاً من إغواء بارسيفال، تجعله ينتفض كما لو بفعل صدمة كهربائية وهو يكتشف فجأة: «أمفورتاس! الجرح!... إنه ينزف فيَّ الآن». وهو يصدُّ كوندري في الحال، لكن خلال تلك «اللحظة من الغوص في الغواية الشيطانية» التي مثَّلتها قبلته، تسنّى له أن يفهم ألم أمفورتاس ويشعر بالشفقة إزاءه: «القبلة عينها، كتب فاغنر، التي تجعل أمفورتاس يسقط في الخطيئة، توقظ في بارسيفال البريء وعيه الخطأ الذي ارتكبه المسكين الذي لم يشعر في السابق بشكواه الحزينة إلا بصورة مشوَّشة» (إلى لويس الثاني، 5 أيلول/ سبتمبر 1865). ومن المفارقات الغريبة أن برونهيلد الملائكية تخفق في نقل الرسالة حيث تنجح كوندري، هذه الـ

(29) بعد هذا الوصال، سوف يزداد عمى سيغفريد؛ انظر بوحه الكئيب لهاغن، قبل جريمة القتل بلحظات قليلة: «مذ سمعت غناء النساء، نسيت تماماً زقزقة العصفور».

wunderbarwelt dämonisches Weib[*]، ونفهم مذاك كيف يمكن فاغنر أن يعلن أنه «بات كل شيء تحت سيطرته» حين «فهم التالي: إن رسولة الغرال هي المرأة ذاتها التي أغوت أمفورتاس». لقد كان خطأ تريستان، كما كنا نقول، هو ظنه أن تلك التي جَرَحت يمكنها أن تشفي بعدئذ. لكن حقيقة هذا الخطأ هي أن تلك التي تسببت بالخطأ وبالجرح هي وحدها التي في وسعها، إذ تنقل هذا الشر إلى البريء (البطل)، أن تتيح الفداء **بصورة غير مباشرة**: شرط ألا يسقط البطل، بل **يشعر بالرحمة** ـ أن يتلقى الرسالة، لكن يصد الرسولة، محرراً إياها في الوقت عينه («من يتحدَّكِ يحرِّرْك»)، يعلن كلينغسور لكوندري في مطلع هذا الفصل الثاني الحاسم).

3) لا يبقى علينا، مذاك، إلا أن نتصور فعل الفداء بالذات كما يظهر في المشهد الأخير من **بارسيفال**. مسلّحاً بالحربة، يغلق الفارس جرح أمفورتاس ويزيل ألمه إلى الأبد، في حين يعترف بالدور الذي لعبه (هذا الجرح)[**]: «مباركٌ ألمك، الذي أعطى المجنون قوة الرحمة الفائقة ومقدرة المعرفة الأكثر نقاء». إن الألم هو هكذا ما يتيح ليس فقط اتحاد الإنسان بالإنسان»، بل الإنسان بالله ـ وهو اتحاد كان يحظره كمال لوهنغرين بالذات. ويمكن أن نرى في دور الألم الوسيط هذا، بالطبع، تكرار السر المسيحي الذي يعزو إلى الابن، الضحية البريئة، وظيفة الرابط بين الأب الذي لا يمكن بلوغه والإنسان المذنب ـ لكن شرط ألا ننسى أنه، بالنسبة لفاغنر، ليس الإنسان هو المذنب بل الله: غلطته هي الخلق، فعل «الجنون التوالدي» هذا، «خطيئة براهما» هذه، التي «يكفر عنها هذا الأخير، بعد أن أصبح عالَماً، بآلام هذا العالم اللامتناهية، منقذاً نفسه بعدئذ في شخص القديسين» (إلى فرانز

(*) السيدة الشيطانية بصورة رائعة (المترجم).

(**) الإضافة بين هلالين من وضعنا (المترجم).

ليست، 7 حزيران/ يونيو 1855). وإذا أعدنا ترجمة هذه النشكونية(*) الشوبنهاورية الخالصة بتعابير لاهوتية، يمكننا القول عندئذ إن القديس (الفارس، البطل) هو ذلك الذي، إذ يشعر بالرأفة والعطف حيال ألم الابن (أي العالَم)، يأخذ على عاتقه عبر (هذا الألم) خطأ الأب (أي الإرادة) ويفتديه ـ عبر التسامي به، بحسب المصطلحات الشوبنهاورية، إلى مستوى التمثيل أو الروح القدس[30]. أما فاغنر فيقتصر على إظهار بارسيفال لنا وقد أصبح ملك الغرال، مستحصلاً هكذا على إرث أمفورتاس **وتيتوريل (Titurel)**، في حين أن التحويل من ووتان إلى سيغفريد كان قد مني بالفشل. لكن لو أن هذا التحويل من ووتان إلى سيغفريد كان قد نجح، لكان شبيهاً بتحويل الفنان في إبداعه الخاص (من فاغنر إلى لويس الثاني، 6 تشرين الثاني/ نوفمبر 1864):

تتواصل حياة ووتان في حياة سيغفريد، مثلما حياةُ الفنان في نتاجه الخاص. وبقدر ما يعيش هذا النتاج حياةً حرةً ومستقلة ودائمة، تختفي آثارُ الفنان الخلاق فيه. يزداد نسيان هذا الأخير في ذلك النتاج الذي يَسْمو به، ويزداد امتلاؤه في ذاته؛ وهكذا يكون زواله وموته، بمعنىً ما سامٍ، حياةَ الأثر الفني بالذات.

ما نجده مكان الوارث، أو الفادي أو الروح القدس، بالنسبة لفاغنر كما بالنسبة لشوبنهاور، إنما هو إذاً تمثيل أيضاً، هذه **الصورة** بامتياز التي هي الأثر الفني؛ وهوية الفارس أو

(*) نظرية، أو علم نشأة الكون (المترجم).

(30) إن المعادلات إرادة ـ أب، عالم ـ ابن، تمثُّل ـ روح قدس، موجودة سلفاً لدى شوبنهاور؛ وقد أضاف إليها فاغنر فكرةَ أنثويةِ الروح القدس (المستعارة من غورّس). ومعروف أن فاغنر وكوزيما كانا يوقّعان رسائلهما، قبل زواجهما، باسمي **ويل** (Will) **وفورستل** (Vorstel) (اختصاراً لـ Wille و Vorstellung): ربما فكر في لويس الثاني لإكمال هذا الثالوث الشخصي عبر لعب دور **العالم** (الابن) المتألم: انظر رسالة 9 شباط/ فبراير الغريبة.

القديس الحقيقية، إنما هي الفنان، لا كفردٍ سيكولوجي، بل كمكانٍ حياديٍّ، منزوعةٍ شخصيته، حيث تسمو الرحمةُ بالخَلْق المؤلم والمذنب للواقع إلى خَلْقٍ منير، وبريء، وأبولوني للصورة، التي هي بشكلها الأسمى صورةُ البريء، حياةٌ مفرطة الحيوية لا يصاحبها مع ذلك ألم ولا وخز ضمير. وأن يكون البطل هذا الشكلَ المجيد الذي يُفتدى فيه الألم الغامض لإله، هذا ما سوف يؤكده نيتشه في كتابه **أصل التراجيديا**، وإننا لنفهم كيف أمكن فاغنر أن يشعر بنفسه، في هذا العمل، مفهوماً بهذه الدرجة من العمق. (لكن) الطرقات ستتشعب بعدئذٍ: إذ يدفع نيتشه فكرة **التحويل** إلى النهاية، سوف يفضي بصورة منطقية إلى تأكيد أن الله مات وأن «البريء» (الإنسان الأسمى) هو وريثه الفعلي؛ أما لدى فاغنر فالله لم يمت، على العكس، وهو «يتألم»، بكل معاني الكلمة، وميراثه ليس في هذا العالم الذي لا يمكن أن يقدم لنا مستقبلاً: «سوف نزول، هذا مؤكد ـ والشيء المهم الوحيد هو معرفة ما إذا كانت هذه النهاية ستكون عشاءً سرياً أو إذا كنا سنموت في مجرى ماء».

* * *

يبيّن لنا المشهد الأخير من **بارسيفال**، بعد اكتمال سير الأحداث، ثلاثة أجيال من ملوك الغرال: تيتوريل (في نعشه)، وأمفورتاس، وبارسيفال ـ الذين يمثلون الوظائف الثلاث للفارس الفاغنري كما ظهرت لنا على التوالي، ويلخصونها. إذا لم يكن تيتوريل الفاتح، فهو على الأقل حارس الكنز الورع والمجيد؛ وأمفورتاس هو منتهِك وضحية مكفِّرة، بصورة لا تنفصم؛ وبارسيفال، أخيراً، يلعب بالطبع دور الفادي. والمقارنة محتومة، هنا، مع الأجيال الثلاثة التي يقدمها لنا **الرينغ**: ووتان الفاتح، وسيغموند، المنتهِك والضحية هو أيضاً، وسيغفريد **الذي كان يجب أن يكون الفادي**. إن ما يُخفق إذاً في **الرينغ**، وينجح في

بارسيفال (حتى إذا لم يكن أمفورتاس الأب البيولوجي لبارسيفال، بل **عمَّه**، بحسب وولفرام)، إنما هو العلاقة المتعلقة بنسب الآلهة والتي سبق أن صيغت في **يسوع الناصري**: «الأب يولِّد الابن، والابن يعيد توليد (**Zeugt wieder**) الأب، هذه هي الحياة والحب، هذا هو الروح القدس»[31]. إعادة ـ إنتاج الأب، الشعور بالرأفة حيال المتألم، افتداء الفادي ـ تِلكُمْ هي عندئذٍ، وقد رُكِّزَت في صيغة، وصيةُ الفروسية الروحية التي يسلّمنا إياها ذلك الذي كان يوقِّع، بعنفوانٍ متواضع، «سيّد الانفعالات اللاواعية العجوز».

(31) إن فكرة افتداءٍ للأب بواسطة الابن، للخالق بالنِّتاج، ستكون، هي الأخرى، أحد الحدوس المركزية في **زرادشت** نيتشه.

الفصل السادس

مالارميه، إخراج الفكرة

يلمع اسم هيغل بغيابه، في نتاج مالارميه. فالإشارة الوحيدة إلى هيغل، بحسب علمنا، واردة في المحاضرة عن فيلييه دو ليل ـ آدام حيث يستعيد مالارميه، من بين الأسلاف الروحيين لهذا الأخير «بصورة رئيسية شخصاً يشير إليه كجبار الروح البشرية، هو هيغل»[1]، ولكن كما هو معروف «تتألف الفكرة الرئيسية في نتاج ما، ورابطُها السري مما لم يُقَلْ تقريباً، بل يحوِّم بصورة خالصة، يتسلط»[2]: حتى إذا لم يَطْفُ هيغل إلا بصورة استثنائية على سطح النص المالارميّ، فهو يتسلط عليه، وإنَّ سيناريو هيغلياً هو ذلك الذي يشكل «الرابط السري» الخاص به. ونحن نطرح هنا على أنفسنا محاولة إعادة تشكيل هذا السيناريو ـ «الحدث حتى الرهيب، السري»[3] ـ بأن ننحّي جانباً «الخبر العادي»(*) الذي

(1) Stéphane Mallarmé, *Médaillons et portraits*, dans: *Oeuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean - Aubry, collection bibliothèque de la pléiade (Paris: Gallimard, 1961), p. 491.

(2) Stéphane Mallarmé, *Correspondances*, éd. par Henri Mondor et Lloyod James Austin, 11 vols. (Paris: Gallimard, 1958-1959), IV, p. 225.

(3) Gardner Davies, éd., *Les Noces d'Hérodiade* ([Paris]: Gallimard, 1959), p. 51.

(*) الخبر العادي ترجمة لـ «fait divers»، الذي يعني الخبر، الذي يمر من دون أن يُلحظ، كخبر بسيط في جريدة (المترجم).

شكَّله لقاء مالارميه الفعلي بنتاج هيغل. فلنذكِّر فقط بأنه، بعد اتصالٍ أول، عام 1865، بواسطة أوجين لوفيبور وفيلييه، قرأ مالارميه هيغل خلال عطلة عام 1866 (في ترجمة فيرا)[4]، وبأنه صمَّم، في عام 1869، على كتابة أطروحة دكتوراه عن **علم اللغة** (*Science du langage*)، أو بالأحرى **معناها**[*] **(sa Notion)**[5]، وذلك إذا لم يكن في فكر هيغل فعلى الأقل في مفرداته بالذات، لأن المقصود أن يُبرهَنَ فيها كيف أن «الكلمة **(Le verbe)**، عبر الفكرة والزمن اللذين هما النفي المماثل لماهية الصيرورة، تصبح اللغة»[6]. لكن وراء هذه الأوهام الجامعية (لم يكن مالارميه، وفقاً لحكم مفتشيه، غير «أستاذ بصورةٍ عَرَضية»)، يَحْسُن التساؤل فيما استطاع هيغل أن يستجوب مالارميه في الميدان الذي كان ميدانه الخاص به ـ ميدان الأدب. وربما يكون الجواب وارداً في رسالة كتبها مالارميه عام 1885 إلى موريس باريس[**]: «أشتغل كل صباح باندفاع، كتب مالارميه، وأرسم سنتي. ربما ستخرج من ذلك شذرة من الدراما الوحيدة التي يجب صنعها، دراما الإنسان والفكرة[7]، وهي شذرة

---

(4) انظر رسالة لوفيبور إلى مالارميه في 25 آب/ أغسطس 1866، في: Mallarmé, *Correspondances*, p. 231, n. 1.

(5) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 849.

كانت الأطروحة اللاتينية (*De Divinitate*) ستدور حول «divinité de l'Intelligence» (المصدر المذكور، ص 1269). وهو ما يتيح المجال للحلم.

(*) اخترنا أن نعرِّب Notion في هذا الفصل عن مالارميه بكلمة **معنى** تحديداً، علماً بأن الكلمة الأكثر انطباقاً هي كلمة **فكرة**، وهذا رأي المؤلف بالذات، الأستاذ ماركيه. إلا أن كثرة استعمال كلمة Idée في الفصل نفسه، التي تتضمن أكثر من أي كلمة أخرى معنى **الفكرة**، تحول دون اعتماد الكلمة عينها مقابلاً لـ Notion (المترجم).

(6) المصدر نفسه، ص 854 (التشديد من المؤلف).

(**) كاتب فرنسي، ولد في شارم، في منطقة الفوسج (1862-1923). انتقل من التعبد للذات إلى عبادة الأرض والموتى، وإلى النزعة القومية. ومن مؤلفاته *Les Déracinés* (1897)؛ *La Colline inspirée* (1912) (المترجم).

(7) Mallarmé, *Correspondances*, p. 36.

مطلقة أخيراً». إن تصوُّر الفكرة هكذا كشريكة ممكنة لدراما وقصة، إنما هو أمر يدين به مالارميه بلا شك إلى هيغل قبل كل شيء.

فقبل هيغل، كانت الفكرة دائماً فكرة شيءٍ ما أو أحدٍ ما (فكرة الجمال، الخير، الله...)؛ وفي فلسفته إنما **هي ذاتها** أحدٌ ما، يناسبه اسم العلم الله **(Gott, der Begriff)** ـ لم تعد مرادفةً لشامل صرف، بل لشامل مفرد (وهو ما كان المثل الأعلى الكانطي للعقل الخالص) أو، كما يقول فاليري، لـ «مفردٍ ـ شامل». لكن إذا كان المطلق، بوصفه فكرة، هو شيء مفرد أو بالأحرى التفرُّد **(Einzelnheit)** بالذات، إذا كان يستتبع الكونُ التفردَ بحد ذاته وعيَ الذات، وإذا كان الإنسان موضوعَ كل وعي، فإنه يَنْتجُ من ذلك أن المطلق، الفكرة، الله يعي ذاته ويَبلغ ذاته في الوعي البشري. تستتبع الفكرة إذاً الوعي البشري، وفي الوقت عينه، تستبعده: **كمطلقٍ** (= منفصلٍ)، ثمة هنا ملامح دراما سيكون مالارميه مخرجها بامتياز. ولكن لماذا الإخراج، بالضبط؟ لماذا قام مالارميه بعمل شاعر لا بعمل فيلسوف؟ في آب/ أغسطس 1866 (في عز قراءة هيغل)، سوف يتذكر في رسالةٍ إلى أوبانيل «أكداس الكتب التي أتفحصها وأتصفحها من دون التجرؤ على إنهائها. صحيح أنها كتب علم وفلسفة، وأني أريد أن **أتمتع** بنفسي كلِّ(*) معنىً جديد لا أن أتعلمه»[8]. إن إرادة «تمتُّع المَعْنَى»(**) هذه هي التي ستجعل من مالارميه كاتب دراما الفكرة لا مفكرها. ومن المؤكد أنه لدى هيغل أيضاً، تنتهي **دائرة المعارف** (*L'Encyclopédie*) بكلمة

(*) حاولت هنا أن أنقل الصيغة المالارمية للعبارة، التي لا تنطبق بدقة على قواعد اللغة، متلاعباً بالعربية مثلما هو يتلاعب بالفرنسية عندما يقول jouir (...) chaque nouvelle notion لا .....jouir de (المترجم).

(8) المصدر نفسه، ص 854 (التشديد من المؤلف).

(**) المقصود في الأخير، التمتع بالمعنى (المترجم).

jouir (geniessen)[*]. لكن مالارميه يوضح تماماً أن الأمر يتعلق، بالنسبة إليه، باستمتاع جسدي صرف. فقد كتب إلى فيلبيه عام 1867: «سوف يروعك أن تعلم أني وصلت إلى فكرة الكون بالإحساس فقط وأنه، لكي أحتفظ، على سبيل المثال، بمعنىً لا يمَّحي للعدم الخالص، كان عليّ أن أفرض على دماغي الإحساس بالفراغ المطلق»[9]. فإعطاء الإحساسِ الجسديِّ بالمعنى ونقل «الدراما الوحيدة... دراما الإنسان والفكرة» إلى مسرح التمثيل، تلك كانت مهمة مالارميه، التي سنحاول تتبُّعها في سُبُلها المختلفة.

* * *

إذا كانت الفكرة **أحداً ما**، فهذا الأحد لا يمكن أن يكون بالطبع إلا امرأة ـ «الأختَ العاقلة والحنون»[10] في *Prose pour des Esseintes* أو «السيدةَ غير الطبيعية اللذيذة جداً»[11] في *Crayonné au théâtre* ـ لكنه، في ظهوره المباشر، شيءٌ عارٍ، وبكرٌ وصارم (مطلق) يلخصه اسم **هيروديا**. ومن المؤكد أن حلم هيروديا تسلط على مالارميه منذ عام 1864، ولكن لم يره «في عريه» إلا في كانون الثاني/ يناير 1866 (بعد احتكاكٍ أول بهيغل إذاً) ـ وشعر في الحال بهذا «البرق الكاشف»[12] كانتهاكٍ، كانبهارٍ مبكِّر سوف يعقِّمه بصورة دائمة. لقد كتب إلى كوبيه، في نيسان/ أبريل 1868: «في ما يخصني، لقد مر عامان على ارتكابي خطيئة رؤية الحلم في عريه المثالي، في حين كان عليَّ أن أُراكِم بينه وبيني سرَّ موسيقى ونسيان»[13]. وفي رسالة إلى لوفيبور، سوف

(*) تمتع (المترجم).

(9) المصدر نفسه، ص 259.

(10) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 56.

(11) المصدر نفسه، ص 293.

(12) Mallarmé, *Correspondances*, III, p. 95.

(13) المصدر نفسه، ج 1، ص 270.

يستعيد، بصورة أكثر نثرية، «حماقة المضي مباشرة إلى فكرتي»[14]. وفي هيروديا، التي عنوانها الكامل *Les Noces d'Hérodiade* **(عرس هيروديا)** تم إخراج علاقة الفكرة بالوعي البشري (= بالنظرة، وهنا تلك الخاصة بالرأس المقطوع للقديس يوحنا) في فظاظتها الأكثر مباشرة ـ كـ «عرس فريد فوري»[15] أو بالأحرى كـ «اغتصاب»[16]. إن هيروديا، خلافاً لمرضعتها العجوز، التي تجسِّد «كل فسحة الحياة التي لن تعرفها أبداً»، هي «ذاتها في الحال» و«[تستنفد نفسها] في هذه الأزمة»[17]. وهي، منظوراً إليها في ذاتها، تمثل الفكرة في إطلاقها بالذات، أي في المسافة الغريبة لبكارتها ـ «بكارةٍ إلى حد أنه من المفرط أن يحلم الإنسان»[18]، بكارةِ «النجمة»[19] أو «البرودة الساطعة»[20] لجبل الجليد؛ وهي بذلك، تمتنع على أي اتصال («قبلةٌ قد تقتلني»)[21] كما على أي نظرة («أجل، لأجلي، لأجلي أُزهر قَفراء»)[22]. لكن الفكرة **(idea ← idein, voir)** هي في الوقت عينه المرئي بامتياز، الجمال، ما يتطلب إذاً أن يُرى، تحت طائلة البقاء، كـ «بهاءٍ مجهول»، «سراً باطلاً»[23] ـ من هنا ذلك التناقض الذي يحله مالارميه هكذا، على غرار هيغل: سوف تكون هناك حقاً نظرةٌ (اغتصاب)، لكن المنتهِك سوف يُزال (يُلغى) من **تلقاء نفسه.**

---

(14) المصدر نفسه، ص 318.

(15) Davies, éd., *Les Noces d'Hérodiade*, p. 124.

(16) المصدر نفسه، ص 107.

(17) المصدر نفسه، ص 124.

(18) المصدر نفسه، ص 132.

(19) المصدر نفسه، ص 137.

(20) المصدر نفسه، ص 182.

(21) المصدر نفسه، ص 63.

(22) المصدر نفسه، ص 65.

(23) المصدر نفسه، ص 67.

يبدو، في الدراما بالذات، أن الحدث يعاش بالمقلوب، كما في حلم، وأن العقاب يتم قبل الانتهاك: تستحصل هيروديا على قطع رأس القديس يوحنا، ثم تُظهر «عريها الكبير»[24] للنظرة «الحيادية» والمطفأة ـ «المترنحة في فكرة»[25] ـ للرأس المقطوع، في الوقت ذاته الذي يغمرها فيه دم هذا الأخير («فكرة/ تنزف ـ دمٌ على فخذيها/ أرجوانُ الفخذين/ ومُلكهما»)[26]. لكن في الواقع، ليس هنالك قبل، ولا بعد، كل شيء يتم في لحظة، في **برق** وحيد هو في الوقت عينه: 1) برقُ «النَّصل الصافي»[27] (السيف الذي ينقضّ)، 2) برقُ عري هيروديا، «المنبجس مع البرق الذي أمرت به إشارتُها»[28] («السيف الذي قطع الرأس مزَّق حجابي»)[29]، 3) برقُ «النظرة الصافية»[30] للقديس يوحنا، «الصاعقة الداخلية الرائعة»[31]، التي تنبجس نحو الأعلى، خلال قطع الرأس، آخذةً معها الرأس مؤقتاً في «قفزتها الزائغة»، قبل أن يسقط هذا الأخير، في النهاية، لفرط ثقله، يقع كشمسٍ غاربة. هذا البرق المثلث والوحيد هو الذي ستتلقاه هيروديا ويُخصب جمالها الصحراوي، إذ يرفعه إلى الوعي: «أتلقى وَرِعةً هذا البرق/ وأخرج منه في منتهى الجمال/ لكن بموتك/ أفْضَل مما مِنْ مرآة/ عارفةً ذلك»[32]. إن

---

(24) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 1444.

(25) Davies, éd., Ibid., p. 137.

(26) المصدر نفسه، ص 138، انظر في: *Les Fleurs* (1864): «....الوردة/ القاسية، هيروديا المزهرة للبستان الصافي/ تلك التي يسقيها دم شرس ومتألق»؛ انظر أيضاً: Mallarmé, Ibid., p. 34.

(27) Davies, éd., Ibid., p. 82.

(28) المصدر نفسه، ص 83.

(29) المصدر نفسه، ص 136.

(30) المصدر نفسه، ص 58.

(31) المصدر نفسه، ص 77.

(32) المصدر نفسه، ص 135؛ (انظر أيضاً ص 131، «السطوع القصير والخصب»).

عرس هيروديا الدامي، «زفاف الطفولة البارد إلى العبقرية الرهيبة»[33]، يتركها «ناضجة» وإذ تكف عن أن تكون «طفلة قبل حينِ النَّزِقة»[34]، ترتقي إلى مُلْك وعي الذات:

... كان يلزم

تسلُّط وجهٍ أياً يكن فجأةً

كي أنفتح قليلاً ومَلِكةً أُحرز النصر[35]

وبتعابير أدنى إلى الفلسفة، **يلغي** الموت **شخصية** القديس يوحنا «كي تنبجس هذه [هيروديا] منه شخصاً خالصاً»[36]، في حين يكون البرقُ حدثَ تحويلِ الشخصيةِ هذا بالذات الذي ينطلق من الإنسان (الساقط ميتاً) إلى الفكرة الموقَظة من الآن وصاعداً («أنتَ لي»[37]، تقول هيروديا للرأس المقطوع). وبوصف صورة هيروديا جمالاً واعياً نفسَه تعلو على «التألقين العظيمين [الآخرين] للجمال على هذه الأرض»: فينوس ميلو، الجمال المباشر والساذج، الكامل لكن اللاواعي، والجوكوندا، التي تعلن الروحُ عن نفسها في ابتسامتها، لكنْ كسرٌ مقلقٍ ولا يمكن فكُّ ألغازه. إن هيروديا، حسبما يشرح مالارميه للوفيبور، هي «الجمال الذي عثر مجدداً، في الكون بأسره، بفضل علم الإنسان، على أطواره المتلازمة، والذي حصل منها على الكلمة الحاسمة، والذي تَذَكَّر الهولَ الخفيَّ الذي كان يجبرها على الابتسام ـ في زمن دوفنشي، وعلى الابتسام بصورة تكتنفها الأسرار ـ والذي يبتسم الآن بصورة

(33) المصدر نفسه، ص 78.

(34) المصدر نفسه، ص 117.

(35) المصدر نفسه، ص 79.

(36) المصدر نفسه، ص 131.

(37) المصدر نفسه، ص 136.

تكتنفها الأسرار، لكن من السعادة وبالطمأنينة الأبدية لفينوس ميلو المستعادة، والذي عرف فكرة السر التي لم تكن الجوكوندا تعرف عنها إلا الإحساس المحتوم»[38].

يبقى أن هذا الارتفاع إلى الوعي، تحويل الوعي من الإنسان إلى **الفكرة**، يتم بواسطة جريمة لا يكون المجرم فيها **هيروديا**، بل، بصورة غريبة، القديس يوحنا: «ما همَّ إذا بأمر مني/ ساعد السيفُ الباطلُ/ على البرق... ليس الجرم هنا/ بل في الوميض... وميضك الطبيعي كان يكفي»[39]. تقع المسؤولية عن الجريمة، عن البرق المدمِّر والمُخْصب، على القديس يوحنا، وموتُه هو في الواقع «انتحار»[40]. كذلك الأمر، فإن إله الريف (الذي لا يملك شيئاً، بالتأكيد، من صفات القديس) يتعرض للعقاب لأنه اقترب من جسد الحوريات (صورة أخرى للفكرة): «شفتُه النارية التي تشرب كبرق/ ترتعش! الهلع الخفي للجسد»[41]. إن ملامسة المثال (لإخصابه)، إنما تعني الموت، حتى إذا كان هذا الموت يقتصر، بالنسبة لإله الريف، على مجرد فشل جنسي؛ وبدون أن نمضي بعيداً جداً، إن الحلم بالمثال، إنما هو أن يرى المرء نفسه ميتاً في «زجاج»، مرآةٍ، «بلَّورٍ» يظهر فيه لنفسه ملاكاً، لكنه سيتعرض، عاجلاً أو آجلاً، لتجربة «كسره» مجازفاً بالسقوط في الأبدية»[42]. الجمال هو الموت ـ هو ما لا أبلغه إلا وأنا أموت، وأنا أفقد شخصيتي، أُصبح «ما قد يكون أنا، من دوني»[43] (ملاك **قبر أناتول**)؛ وخطأ مالارميه في **هيروديا**، هو كونه استعار هذا «الطريق الخاطئ والمستعجل،

---

(38) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 246.

(39) Davies, éd., Ibid., pp. 130-131 et 132.

(40) المصدر نفسه، ص 216.

(41) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 52.

(42) *Les Fenêtres*، في: المصدر نفسه، ص 33.

(43) Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, introduction de J. P. Richard (Paris: Editions du Seuil, 1961), pp. 160-161.

والشيطاني **والسهل**، لتدمير الذات»[44]. إن جريمة البطل (القديس يوحنا) تكرِّرُ إذاً جريمةَ المؤلف بالذات (أنَّه رأى، كأكتيون، «الحلم في عريه المثالي»)، لكن بدلاً من العقاب الساطع الذي هو **في مكان آخر** انتصارٌ (لأن القديس يوحنا ميتاً **هو** هيروديا)، لن يلقى مالارميه من عقابٍ غير «الاحتضار الأبيض»[45] للعقم. إن الطريق المباشر الذي تعبِّر عنه هيروديا يُفضي إذاً إلى مأزق جذري، كما هي حال المباشَر دائماً لدى هيغل.

* * *

فلنعد إلى الرسالة التي سبق الاستشهاد بها المؤرخة في 20 نيسان/ أبريل 1868 والموجَّهة إلى فرانسوا كوبيه. لقد كتب مالارميه: «ارتكبتُ خطيئة رؤية الحلم في عريه المثالي، في حين كان عليَّ أن أُراكم بينه وبيني **سرّ موسيقى ونسيان**»[46]. هكذا، بما أن الاتصال المباشر بالفكرة يتكشَّف غير محتمل ومميتاً، لن يتمكن الإنسان من تملكها إلا بعد إخفائها وما يشبه خنقها في ظلام، في «نسيانٍ» تخرج منه لاحقاً في شكلٍ تمكن السيطرة عليه. وهذاً هو موضوع الرسالة الكبيرة (الهيغلية جداً) إلى كازاليس في 18 شباط/ فبراير 1869:

إن دماغي، الذي يكتسحه الحلم، والذي يعجز عن أداء وظائفه الخارجية التي لم تعد تجتذبه، كان سيهلك في أرقه الدائم؛ وقد تضرعتُ لليل الكبير، الذي استجاب دعائي وبسط ظلماته. لقد انتهى الطور الأول من حياتي. يستيقظ وعيي، المرهَق بالظلال، بطيئاً، مكوِّناً إنساناً جديداً، ويلزمه العثور مجدداً على حلمي بعد خلق هذا الأخير. سوف يدوم ذلك بضع سنوات يكون

---

(44) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 246.

(45) *Le Cygne,* dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 68.

(46) Mallarmé, *Correspondances*, p. 270.

عليَّ خلالها أن أحيا مجدداً مدى حياة البشرية منذ طفولتها وواعيةً ذاتها[47].

يحل محل آنيَّة **هيروديا**، حيث كل شيء كان معطىً في الحال، يحل إذاً منظورٌ تاريخيٌّ أو «مغلوط تاريخياً»[48] يكون الأصلُ **مؤجلاً** دائماً وَفقاً له، أي غير معيش بصورة فورية، بل منتظراً كالذي يرجع أو ينفجر في النهاية. وكما يكتب مالارميه بتعابير تبدو تبشِّر بهايدغر، «ليس المستقبل أبداً إلا بريق ما كان يجب أن يتم سابقاً أو قريباً من الأصل»[49]. وفي رسالة إلى بيار لوي (Pierre Louÿs) بصدد اليونان: «يبدو لي أن الزمن القديم، في جوهره الخالص، يجب أن يعود إلينا بالفرح الخلاق لأطفالٍ معاصرين، يجد فيهم براعة فطرية كما لو كان يحتفظ بها للمستقبل»[50]. مذاك، لن يعود يجد المرء، مكان الأصل بالذات، غير كارثةٍ، سقوطٍ، غرقٍ افتتاحي (في **Igitur**) حيث الفكرة، التي هي في ذاتها ألقٌ صرف، غاصت في ليل النسيان: وهذا حدثٌ تكرره الطبيعة في الظاهرتين اللتين فتنتا مالارميه أكثر من أي شيء آخر، وهما الخريف وغروب الشمس، «تلك الساعة التي تأخذ شفافيةَ النهار، قبل الظلمات، ثم تُجريها، صافيةً، نحو قرارةٍ ما»[51]. وفي *Les Dieux antiques*(*) [اقتباس من كتاب لجورج كوكس، تلميذ ماكس مولر]، سوف يحدد مالارميه كل الأساطير

---

(47) المصدر نفسه، ص 301.

(48) كلمة متكررة بريشة مالارميه؛ انظر: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, pp. 442, 854 et passim.

(49) المصدر نفسه، ص 856.

(50) Mallarmé, *Correspondances*, VII, p. 114.

وانظر أيضاً: المصدر المذكور، ج 3، ص 375-376: «كل شيء [ينتهي] بالبدايات».

(51) انظر: *Conflit*، في: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 358.

(*) آلهة الزمن القديم (المترجم).

على أنها تنويعات على هذا الحدث الفريد، «تراجيديا الطبيعة»[52]، التي هي موت الشمس السنوي أو اليومي: موتٌ هو، هنا أيضاً، «انتحارٌ» تُشعل فيه الطبيعةُ، (التي هي) «فكرة لا تُمسّ»[53]، محرقَتَها ـ توهُّج المساء، أوراق الخريف ـ مثل هرقل على جبل الإيتا[*]، قبل أن ينزلق في **الليتي**[**]. وهذه الكارثة ينبغي أن ننظر اليها على أنها **إرجاء الأصل**، سقوط الفكرة وإخفاؤها في الصيرورة المتواصلة وغير المحددة للأجيال البشرية (التاريخ) وتحت (هذه الصيرورة) ـ باختصار، كالمصادفة الأولى والأساسية. والمصادفة تتعارض، في الواقع، لدى مالارميه، مع النقاء، مع الذي، على غرار الفكرة، ليس ولا يمكن أن يكون غير ذاته. هكذا فإن بيت الشعر هو شكل اللغة الخالص، لأن بيت شعر لا يمكن أن يكون غير ما هو، «لا تخدشُ المصادفةُ بيت شعر»[54]؛ والمصادفة تدل إذاً على ما يمكن أن يكون بصورة مختلفة، على ما يستتبع، بين الماهية والوجود، وبين المضمون والشكل، الخ. «انكساراً تحليلياً»[55]، في حين أن ما يكون نقياً، بريئاً، طبيعياً إنما يكون دفعة واحدة. هنالك إذاً رابط «كارثي» بين المصادفة، من جهة، والوعي والتفكير والتحليل، من جهة أخرى ـ وهو رابط يذكِّر بصورة غريبة بالـ **Wissenschaftslehre**[***] لدى فيخته[****]: في

---

(52) المصدر نفسه، ص 1169.

(53) انظر: *Bucolique*، في: المصدر نفسه، ص 402.

(*) أحد جبال اليونان (تيساليا)، 2152 متراً (المترجم).

(**) أحد أنهار مقر أرواح الموتى، وكانت مياهه تحمل النسيان إلى نفوسهم (المترجم).

(54) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 234.

(55) *Le Genre ou les modernes*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 320.

المصطلح يذكِّر هنا بفيكتور كوزان.

(***) مبدأ، أو مذهب العالم (المترجم).

(****) فيلسوف ألماني، (1762-1814)، مثالي، اعتبر أن الأنا فقط هي الحقيقة القائمة في هذا العالم (المترجم).

حين أن **الأنا** المطلقة أو الصرفة، بحسب فيخته، هي فعل تموقع ذاتي بسيط لا يُفتكر ويبقى لا واعياً، تستتبع **الأنا** الواعيةُ بالمقابل انكساراً على صعيد الذات ـ الموضوع، يلي الصدمة غير القابلة للتفسير (المجازفة) للا ـ أنا، صدمةً تنكسف بها المُطْلَقية لتعود، من أعماق المستقبل، **كالتزام (Sollen)**. وبالنسبة لمالارميه أيضاً، يعني كسوف الفكرة، في الوقت عينه، انكسارها، وستكون «جريمة» أخرى لإله الريف أنه فصل الحوريتين المتضامَّتين،

... قَسَم الخصلةَ المشَعَّثة

من القُبَل، والتي كان يحفظها الآلهة مختلطةً تماماً[56].

سوف تعني كارثة الفكرة إذاً إخفاءها في الجنس البشري الذي، سيتناسل بلا تبصُّر، خلال هذه الفترة من الكمون، مولّداً هكذا استمرارية التاريخ. ويَحْدُث أن يسمّي مالارميه هذا الإخفاء **طيّاً** أيضاً: «يمكن المرء، فضلاً عن ذلك، البدء من دويٍّ حماسيٍّ مفاجئٍ جداً بحيث لا يدوم [= الأصل بوصفه مباشراً]؛ داعياً إلى أن تتجمع في **تأخرات**، يحررها الصدى، المفاجأةُ ـ العكس: تُداسُ وتُكثَّف شكوكٌ في **طيٍّ** أسود... لكي يَخرج بهاءٌ نهائي بسيط»[57]. إن طيَّ الفكرة في لاوعي الجنس البشري يظهر هنا كناتج «شكٍّ» أو «خوفٍ» تشعر به الفكرة بالذات، أو دوارٍ أمام اعتباطها الخاص والجذري: «جنسٍ، هو جنسُنا، الذي استحق شرفَ إعطاء قلبٍ للخوف الذي تشعر به حيال نفسها، لا كوعيٍ بشريٍّ، الأبديةُ الماورائية والمحبوسة[58]. فبالفعل، إن الفكرةَ، منظوراً إليها في ذاتها، هي بالتأكيد ضد ـ القدر المطلق، لكنها

---

(56) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 52.

(57) *Le Mystère dans les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 384-385. (التشديد من وَضعنا).

(58) *Catholicisme*، في: المصدر نفسه، ص 391.

لا معنى لها في الوقت عينه، لا شيء يستجيب لها ويشكل أساساً لها ـ من هنا الدوار، والكارثة والطيّ، كـ «كنز مخبوء»، في «الجانب المظلم فينا»[59].

حين هدد الظل بقانونه المحتوم

ذلك الحلمَ القديم، لذةَ فقراتي ووجعها،

مغتمّاً للهلاك تحت السقوف الجنائزية،

طوى جُنْحه الأكيد فيَّ[60].

لكن الثَّنْيَ/ الطيّ مرادفٌ، لدى مالارميه، لإيقاعٍ وَسِرٍّ في آن معاً ـ هكذا، بخصوص اليوميات، «هذا التدخلُ الخارق، كطيرانٍ خاشع لكن جاهزٍ للتوسع، (هذا التدخلُ) **للطيِّ** أو الإيقاعُ، السببُ الأوليُّ لأن تنطوي ورقةٌ مغلقة على سر»[61]. شيءٌ مطلق فينا، (هو) الفكرة، انطوى على ذاته وانتقل، دفعةً واحدة، من رتابته الرائعة، إلى تمفْصلٍ، إلى إيقاع ـ نَفْسُنا بالذات، «إذا كانت كلُّ نفسٍ عقدةً إيقاعيةً»[62]. ستكُون رسالة الإنسان أن يعيد إلى وضحِ النهار هذا الضوءَ الذي اختفى فيه، انطوى، أُخضِع للإيقاع. وهو أمر غير ممكن إلا بهذا الإيقاع المعبَّر عنه، الذي هو اللغة الموزونة، بيتُ الشعر. يكون شاعراً ذلك الذي يعثر مجدداً على هذا الكلام الضائع في كلٍّ منا، ينشره ويعطي هكذا معنى للمغامرة البشرية عبر إحداث الدويّ المؤجل للفكرة: «لكل إنسان سرٌّ في ذاته، وكثيرون يموتون من دون أن يعثروا عليه ولن يعثروا عليه لأنه، بعد أن يموتوا، لا يعود هو

---

(59) المصدر نفسه، ص 392.

(60) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 67.

(61) *Le Livre, instrument spirituel*، في المصدر نفسه: ص 379.

(62) *La Musique et les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 644، وانظر أيضاً: *L'Ame, ou notre rythme*, dans: Mallarmé, *Correspondances*, VII, p. 288.

موجوداً، ولا هُمْ. لقد متُّ وبُعثتُ حياً مع مفتاح الجواهر لعلبتي الروحية الأخيرة»[63]. لكن، بخصوص ما تَبَقّى، «يكون محكوماً بالعدم نهائياً على النفس المضمرة والتي لا تتوقف على كلمات المختار المألوف، أي الشاعر، إلا إذا ضحّت لله بالمجموع العاجز لتطلعاتها»[64]،

اللجةُ الواسعة التي تجلبها إلى كومة الضباب

الريحُ النزقة للكلمات التي لم تَقُلْها[65].

هذا الباقي هو بلا أدنى شكٍّ الغالبية: معظم الناس يتراجعون أمام مهمة أن يستخرجوا من «قلبـ»[66] ـهم (أو من لا وعيهم) الفكرة التي انطوت فيه ـ يفضلون تأجيلها أيضاً، تحويلها إلى من سيأتون بعدهم. ربما كانت تلك تجربةَ مالارميه، وسبب زواجه المبكر (وهو سبب عرفه بعد الزواج): «وَلَدٌ [= أناتول] خلودُ/ نا/ مصنوعٌ بالفعل/ من آمالٍ بشرية/ مخبأةٍ ـ أبناء/ عَهَد بهم إلى المرأة الرجل اليا/ ئسُ بعد الشباب/ من أن يعثر على السر/ والمقترنُ بامرأة»[67]. إن الحياة الجنسية هي إذاً، لدى مالارميه، طريقة في تأجيل الأدب (مهمة الرجل الخاصة) وهي تعطي في الوقت عينه الإنسان العادي انعكاساً هشاً لتلك المتعة المطلقة التي هي الكتابة، البث الساطع لأنقى ما في الذات وأكثر ما فيها من الغموض. ولكنْ في ما يلي من الأجيال، يمكن أن يأتي أحد فجأة يحقق أخيراً المهمة المؤجلة حتى مجيئه وينجز

---

(63) المصدر نفسه، ج 1، ص 222.

(64) *L'Oeuvre poétique de Léon Dierx*، في: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 694.

(65) *Toast funèbre*، في: المصدر نفسه، ص 54.

(66) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 249 («Je vais travailler du cœur»).

(67) Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, p. 117.

دفعة واحدة قدر جنسه(*): إن إيجيتور هو، لدى مالارميه، الشخص الذي يمثل هذه الإمكانية بامتياز.

إيجيتور هو وريث جنس عريق في القدم سقط زمنه الذي كان ثقيلاً، سقوطاً مفرطاً، في الماضي، ولم يعش آنذاك، هو الممتلئ بالصدفة، إلا من مستقبله[68]؛ وستكون مهمة إيجيتور، «وهو التجسيد الأسمى لهذا الجنس» أن «يستخلص الفكرة»، أن يعمل لكي «يفلت اللامتناهي أخيراً من العائلة التي تألمت منه»[69]. هذه المعاناة كانت قبل كل شيء تلك الناجمة عن ضغط أو ثقل متزايد: لا تقتصر الأجيال المتعاقبة، في الواقع، على العبور فيما تتداول في ما بينها المشعل المحجوب، إنها تتكدَّس، تترسَّب، يتكوَّم بعضها فوق بعض، كصفحات كتاب مغلق قد يكون «مجلَّد لياليها»[70] أو «مجلَّد مصائرها»[71]. وقانونٌ كهذا يصحّ أيضاً، من جهة ثانية، بخصوص اللغة بالذات، كما يُستنتج من الأطروحة المصمَّمة بصدد **علم اللغة**، التي مرَّ قسمٌ منها في المدخل الفقهي اللغوي إلى الـ *Mots anglais* لعام 1877: تنكسف الكلمة **(le Verbe)** الأصلية الوحيدة في تعدد الألسن التي يتكدس بعضها فوق بعض (من هنا، على سبيل المثال، «الطبقات»[72] المتنوِّعة للإنكليزية)، لكن تحفظها الكتابة، «بحيث

(*) ارتأينا أن نعرّب هنا كلمة race بجنس، وليس عرق أو سلالة، بسبب كون المعنى الذي تتضمه، والمقصود في النص الأصلي، أكثر شمولاً واتساعاً، ويرقى إلى معنى الجنس البشري، ككل (المترجم).

(68) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 442.

(69) المصدر نفسه، ص 334.

(70) المصدر نفسه، ص 437.

(71) المصدر نفسه، ص 446. انظر في **هيروديا**، بصدد المرضع (التي ترمز، على عكس البطلة، إلى استمرارية الحياة): «روح[ها]، **القاتمة ككتاب قديم**، والسوداء» (المصدر المذكور، ص 1444؛ التشديد من المؤلف).

(72) *Les Mots anglais*، في: المصدر نفسه، ص 901.

ذات يوم، وبعد أن تتم ملاحظة تماثلاتها، تظهر الكلمة **Le Verbe** خلف وسيلتها اللغوية»[73]، في بيت الشعر، «المكمِّل الأعلى الذي يعوض فلسفياً من غياب الألسن»[74]. إن الشعر هو هذه العَنْصرة، هذا القلب للكارثة البابلية حيث يتلاشى تعدد الألسن في لسان «حيادي»[75] ونهائي يلتصق بالضبط بالشيء، بعد أن يكون ألغى أي صدفة، ويحفظ، **في الوقت عينه**، كل اللهجات السابقة في «تماثلاتـ»ـها. وفي **إيجيتور** أيضاً، سيكون الاكتمال مزدوجاً. فمن جهة، يبلغ وزن المهمة المؤجلة لدى إيجيتور كتلة حرجة، إلى حد أنه «يرمي به جنسُه خارج الزمن»[76]. «أنتم، أيها المهتمون بالرياضيات، قضيتم نَحبكم/ أنا مرميٌّ مطلق»[77] ـ إن تأجيل المهمة اللامتناهي (إلى اللانهاية السيئة) يقطعه هكذا فعل مطلق، هو هنا رمي أحجار النرد، في الوقت نفسه الذي يتوقف فيه نبض القلب، حركة رقاص الساعة الذي كان يسجل إيقاع الفكرة المطوي. لكن هذا النفي «المغلوط تاريخياً»[*] للصدفة يفترض سلفاً **une Er-innerung**[**]، هبوطاً لـ «أدراج الفكر البشري» (المشهد الوحيد الذي صنعه مالارميه حقاً) يتناسب مع «السير المعكوس **للمعنى (notion)** الذي لم يعرف [إيجيتور] صعوده» (مثلما لدى هيغل، تشكِّل فينومينولوجيا الروح، الـ **Er-innerung** الخاصة

---

(73) المصدر نفسه، ص 854.

(74) *Crise de vers*، في: المصدر نفسه، ص 361.

(75) المصدر نفسه، ص 1630. يمكن مقارنة مالارميه وجويس بصدد هذه النقطة ـ وبصددها هي وحسب.

(76) المصدر نفسه، ص 440.

(77) المصدر نفسه، ص 434.

(*) إن كلمة anachronique تصف ما يكون متعارضاً مع التسلسل الزمني للأحداث، أو مع التاريخ الفعلي لحدوثها، وبهذا المعنى رأينا اعتماد عبارة «المغلوط تاريخياً» الواردة في قاموس «المنهل»، تعريباً لها (المترجم).

(**) إعادة تذكر (المترجم).

بحوليات الوعي، المقدمةَ الضرورية للدفق الصرف، للعبة المنطق العليا). «أخيراً [في نهاية هذا الهبوط مجدداً]، يصل إلى حيث يجب أن يصل ويرى الفعل الذي يفصله عن الموت». هنا يظهر مأزق إيجيتور، مثلما ظهر قبل قليل مأزق هيروديا: عبر تأجيل المهمة المحفوظة لها (التعبير عن الفكرة المطوية إيقاعياً في ذاتها) كانت البشرية، «الجنس»، قد أجَّلت موتها الخاص؛ بالنسبة لإيجيتور، يكون رمي أحجار النرد (إنجاز المعني، إخراج الستة المزدوجة)، هو شربه في آن معاً، من القارورة الزجاجية التي ورثها، «العدم الذي أجَّله جنسه وصولاً [إليه]»[78] والانطفاء، بعد إغلاق كتاب التاريخ وإطفاء شمعة الوعي. لا يبقى شيء ـ إلا القارورة الفارغة بالذات، التي سنعود إليها في ما بعد.

إن لعبةَ الإنسانِ والفكرةِ المؤجلةَ، مثلها مثل لعبتهما الفورية، تفضي إذاً هنا أيضاً إلى الموت ـ لأن الفكرة قوية جداً بالنسبة إلينا؛ ولكنْ في حالةٍ أخرى، حين لا تعود فكرةً خالصة، بل فكرةَ أحدِهِم، يمكن أن يكون ذلك لأنها ضعيفة للغاية، لأنها فكرة محتضرةٌ هي بالذات أو ميتة. هذا بلا ريب هو المعنى النهائي لمسوَّدات *Tombeau d'Anatole*[*] (ابن الشاعر، المتوفَّى في السابعة من العمر). طالما كان أناتول حياً، كان ذلك الذي أجَّل والدُه فيه مهمةَ الفكرة («الوالد/ المولود في زمن/ رديء كان قد هيّأ للإبن/ مهمةً سامية»[79]؛ وبعد موته، سيصبح هو بالذات «فكرتــه» الخاصة به ـ «الفكرة [عنه]»[80] ـ في فكر والده؛ في حين «يتلاشى» جسده ويختلط شيئاً فشيئاً بحيادية الأرض الأم،

---

(78) المصدر نفسه، ص 450.

(*) **قبر أناتول**، إحدى مجموعات مالارميه الشعرية، وهي تدور حول موضوع ابن الشاعر، أناتول، المتوفَّى طفلاً (المترجم).

(79) Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, p. 107.

(80) المصدر نفسه، ص 241.

«يترك الروح الخالصة التي كانها [= أناتول] ـ والتي كانت مرتبطة به، منظَّمةً ـ والتي يمكنها، بصورتها الخالصة، أن تلجأ إلينا، نحن الباقين أحياء»[81]. سوف يتم عندئذٍ تبادلٌ بين أناتول وأبيه. إن أناتول، المرتفع إلى نقاء الماهية، الفكرة، «أفضل ما فينا»[82]، يديمنا ما وراء [هذا العالم]، شبيهاً بـ «إله شابٍّ، بطلٍ، قدَّسه الموت»[83]. و«بالمقابل، نعيد له الحياة بتحولنا إلى مفكرين»[84] وبمنحه وعينا لذاتنا، الذي يصير في الحال وعيَــه لذاتـه: «منذ الآن سوف أَكُونك»[85]، يعلن مالارميه لابنه، عاكساً قول هيروديا ليوحنا «تكُونُني». وهنا كما هناك، تعبِّر استعارة عُرسيةٌ عن التحام فكرةٍ ووعي، فضلاً عن ذلك: يقابل الآن «الزفافَ البارد لطفولةٍ [هيروديا] إلى العبقرية المريعة» «الزفافُ الرائعُ»[86] حيث يضمن فكرُ الأب للابن «حياةً أجمل وأنقى»، في حين لم يكن في وسعه، على صعيد الاستمرارية الجسدية، أن يعطيه «دماً كافياً»[87]. وما يسمح بنقل الدم الغريب هذا، إنما هو موت أناتول من دون أن يدرك ذلك ـ لقد عاش من دون أن يعرف أنه قد يموت وما هو الموت، لم يعِ الموت يوماً ولا «حيِّزَ **ضرورة** الموت»[88]؛ إن عدم وعي الموت هذا أو الصيرورة ـ الفكرة هو الذي يتيح لهذه الفكرة أن **تنتقل** وتتواصل في وعي الأب، مثلما يتواصل البطل في وعي الشعب («موتى حقيقيون/ لا كطفل!»[89] ـ «أو بطل ـ موت

---

(81) المصدر نفسه، ص 261-262.

(82) المصدر نفسه، ص 114.

(83) المصدر نفسه، ص 173.

(84) المصدر نفسه، ص 217.

(85) المصدر نفسه، ص 228-229.

(86) المصدر نفسه، ص 138.

(87) المصدر نفسه، ص 289.

(88) المصدر نفسه، ص 167. (التشديد من المؤلِّف).

(89) المصدر نفسه، ص 109.

مفاجئ»)[90]. هكذا يتم تقاسمٌ منسجم في الظاهر للطفل بين الأب والأم، النهار والليل، المفرد والشامل (جانبَيْ الفكرة الكلية): «أيتها الأرض الأم/ استعيديه في ظلك ـ كما روحه فيَّ»[91]. لكن «الأم تريد أن تمتلكه وحدها»[92] ـ ترفض القبول بانحلال جسد ابنها، تريد إبقاءه في استمرارية الحياة الراهنة، وفي الحال يتخذ تلاقي الأب والأم قرب سرير أناتول المحتضر مظهر صراع يلعب فيه مالارميه الدور المقلق لمصاص الدماء أو/ و«مقدم الذبيحة»[93] ويميل المريض الصغير عفوياً إلى الأم، من دون أن يفهم: «صراع الاثنين /الأب والابن/ أحدهما لأجل/ الإبقاء على الابن في/ الفكر، مثالاً/ والآخر لأجل/ الحياة، ناهضاً، الخ»[94]. كانت هيروديا قد بقيت غير ناجزة لأن الفكرة كانت أقوى مما يحتمل الوعي؛ وبقي **قبر أناتول** (*Tombeau d'Anatole*) في وضع مخطَّط أولي لأن وعي الشاعر اكتشف، هنا، أنه لا يستطيع بَعث الفكرة إلا بعد إخفائها في ذاته ـ إلا بعد أن يكون شارك، إذاً، بالموت الذي يقود إليه أو وافق عليه على الأقل.

من المؤكد أننا إزاء حالةٍ خاصة ـ فكرةِ أحدهم، لا الفكرة الخالصة. يبقى أنه، إذ نقتصر على هذه، تُفضي كل هذه الحركة، مثلها مثل الحركة الأولى، إلى مأزق. كان الاحتكاك المباشر بالفكرة يُستنفد في برقٍ فجائي ومدمِّر؛ واللقاء المؤجَّل إما أنه لا يتم على الإطلاق (لا تعود الفكرةُ المنكسفة: هذه هي موضوعة القاعة الفارغة، التي سنعثر عليها، خارج إيجيتور، في سونيتات متنوعة، ولاسيما في ثلاثية 1887 أو الـ **Sonnet en ix**)، أو أنه

(90) المصدر نفسه، ص 159-160.

(91) المصدر نفسه، ص 252.

(92) المصدر نفسه، ص 192.

(93) المصدر نفسه، ص 237.

(94) المصدر نفسه، ص 293.

يتم بصورة كارثية (تدمِّر الفكرةُ العائدة الإنسانَ ـ الجنس ـ الذي قام مقامها). وبصورة عامة، فإن **الإخفاء**، وهو رمز مركزي لكل هذه اللحظة، يحتفظ لدى مالارميه بمعنى ملتبس: هنالك إخفاء جيد حين نبذر في «الأرض» أو في «القلب»، لأجل مواسم قادمة، أفكاراً دماغية صرفة، وإلا فهي، «تمر وتمضي من دون أن **تنخلق**، من دون أن تترك آثاراً لها»[95]؛ لكن يكون الإخفاء سيئاً حين «يخنق» المثال أو يغرقه بدلاً من الاحتفاظ به لأجل نضج لاحق (تلك بوجه خاص حال الإخفاء في «الشِّعر» النسائي)[96]. كانت مواجهة الفكرة مباشرة تعني تركها تقتلك؛ وتأجيل الفكرة يستتبع المخاطرة عينها، وإلا المخاطرة بالعجز عن بعثها وبالبقاء إلى الأبد «وارث/ العديد من الأغنياء، لكن الساقط غنيمة»[97]. وفي الحالتين، يفسد موت هذا الشريك أو ذاك دراما الإنسان والفكرة. أما الإمكانية النهائية التي يبقى علينا تَقَصِّيها فستتمثل مذاك باعتبار الموت بالذات ـ النقص، العدم، الغياب ـ المكان الممكن لتمفصل الحدّين.

* * *

لقد كتب مالارميه إلى فيلييه، في الخامس والعشرين من أيلول/ سبتمبر 1867 ما يلي: «بخصوص المستقبل، على الأقل الأكثر قرباً، باتت نفسي مدمَّرة. لقد توصل فكري إلى افتكار نفسه بنفسه ولم يعد يقوى على أن يستذكر في **عدمٍ** فريدٍ الفراغَ المبعثر في مساميَّته»[98].

---

(95) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 249.
(التشديد من قبل المؤلف).

(96) انظر على سبيل المثال سونيتة *...Quelle Soie*، في: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 75.

(97) المصدر نفسه، ص 73.

(98) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 259.
(التشديد من وضعنا).

هنالك إذاً، بصورة متناقضة، حالتان للعدم: عدم مشتَّت أو مبعثر (ذلك الذي يتلاشى فيه «جمهور» الناس «التائه»)[99] و«عدمٌ فريدٌ» أو مكثَّف، مثبَّت، يجب أن تكون للشاعر القوة لأخذه على عاتقه. وتقدِّم رسالة إلى كازاليس في السنة نفسها، توضيحاتٍ أخرى حول هذه التجربة الداخلية:

لقد افتكر فكري نفسه وبلغ تصوراً خالصاً. كل ما عاناه وجودي، بصورة متعاكسة، خلال هذا الاحتضار الطويل، لا يمكن أن يُروى، لكن لحسن الحظ أني متُّ تماماً... ولو لم تكن [المرآة] أمام الطاولة التي أكتب لك عليها هذه الرسالة، ربما كنت صرتُ العدمَ مجدداً. وأنا أخبرك بذلك أني بت الآن مجرداً من شخصي، ولم أعد ستيفان الذي عرفته ـ بل استعداداً يملكه الكون الروحاني لأن يرى نفسه وينمو عبر ما كان أنا[100].

يَحْسُن إذاً، بالنسبة لمالارميه، ألا نتعرض بصورة سلبية للموت (السلبي) بل أن نركّز في ذاتنا فراغه لنعود[101] فنرمي به إلى الخارج ونجعل منه الحيِّز الذي سيتم فيه شيءٌ مطلق من تلقاء ذاته: «أنا أُجِلّ كيف... يتم **الرَّمْيُ**، إلى ارتفاع مطلقٍ وصاعق! **ينقص** لدينا الوعي بما ينفجر في الأعالي»[102]. سيكون ملائماً، في مرحلة أولى، إذاً، أن يجمع المرء على ذاته (في ذاته) النقصان انطلاقاً من تبعثره الابتدائي ـ بما أن رمز هذا العمل بالأسود يتشكل من الحبر، «نقطة الحبر التي تمتُّ بصلة إلى الليل المهيب»[103]، «نقطة الظلمات المتعلقة» بأن

---

(99) *Toast funèbre*، في: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 54.

(100) انظر: Mallarmé, *Correspondances*, I, pp. 240-242.

(101) ربما ذلك ما تستعيده مسوَّدات **الكتاب** *Livre* بـ «واسطة الموت جوعاً». انظر أيضاً: Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé (Livre)* (Paris: Gallimard, 1957), p. 28A.

(102) *La Musique et les lettres*، في: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 647.

(103) *Villiers de l'Isle- Adam*، في: المصدر نفسه، ص 481.

يكون ثمة شيء والتي تحتويها المحبرة، «البلّور مثل وعي»[104]. كلُّ وعي بشري، وحتى كل حياة واعية، هي «متشبعة بالعدم» بالتأكيد، وتعبّر رسالةٌ إلى لوفيبور عن افتتان مالارميه المفعم بالحنين إزاء ما قد يكون كمالاً خالصاً ـ هنا صوت الجدجدِ الساذجُ:

لم أكن أعرف إلا الجدجد الانكليزي، اللطيف والكاريكاتوري: البارحة فقط، بين سنابل القمح الفتية، سمعت هذا الصوت المقدَّس للأرض الساذجة، وهو أقل تفككاً من صوت العصفور، ابن الأشجار في الليل الشمسي، والذي فيه شيء من النجوم والقمر وقليل من الموت؛ لكن كم هو أشد وحدةً بوجه خاص من صوت امرأة كانت تمشي وتغني أمامي، وكان صوتها يبدو شفافاً بألف كلمة كان يهتز فيها ـ ومشبعاً بالعدم! كل سعادة الأرض بألا تكون مفككة إلى مادة وروح كانت في صوت الجدجد الفريد هذا[105].

لكن لا يمكن الإنسان أن يستعيد هذه البساطة (أو بالأحرى أن يصبح المكان الذي توجد فيه هذه البساطة) إلا إذا بلغ أولاً الحد الأقصى في الاضطلاع بالنقص[106]، وملأ بحبر الموت بلّور وعيه ـ عبر التفكك بصورة جذرية، كما تشير إلى ذلك الرسالة نفسها إلى لوفيبور («أنا مفكك حقاً، والعجيب أن على المرء، لأجل ذلك، أن تكون له رؤية للكون وحيدة جداً»[107]. إن الجدجد حياةٌ نقية، والإنسان حياة نجسة

---

(104) *L'Action restreinte*، في: المصدر نفسه، ص 370.

(105) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 250.

(106) في *Le Pitre châtié*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 31,
حيث يحل محل الحبر الخضاب، «ليلُ الجلد الزنخ»، يرتكب المهرج خطأ محو هذا الأخير عبر الغوص مجدداً في الحياة المباشرة.

(107) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 249.

ومسكونة بالموت: هذا الموت هو ما عليه أن يكثفه ليجعل منه نقاءه الوحيد والمطلق.

هذا «النقيُّ فينا»، هذا الفراغ المركزي والمركَّز، سوف يكون ملائماً جعله «ينبجس»[108]، في مرحلة ثانية، و«جَعْلُ السر ينبعث منه»[109]، في فراغ مفتوح، «شاسع ومستدير» مثل سماء بودلير، ما عدا أن الأمر يتعلق هنا بـ«سماء مجازية» أو بـ«خلفية انخطاف»[110]. «ماذا يفيد ذلك؟ ـ في لعبةٍ ـ لأجل جاذبٍ أعلى، كأنه جاذب الفراغ، لنا الحق، المستمد من السأم تجاه الأشياء إذا ما استقرت راسخةً وغالبةً، في أن تُنتزع بشغف حتى الامتلاء بها ومَنْحِها التألق عبر المدى الخالي، في أعيادٍ متوحَّدة نُحْيي منها قدر ما نشاء»[111]. في السماء المجازية للفراغ المقذوف، سوف تدخل الأشياء إذاً في علاقة («توجد الأشياء، وليس علينا أن نخلقها، ليس علينا سوى أن ندرك العلاقات في ما بينها»[112]) ـ ونحن لا نقصد الأشياء في كُمدتها المادية، بل سطحها (بالنسبة للرسام)، أو الكلمات التي تشير إليها (بالنسبة للشاعر). هكذا فالرسام الحقيقي ـ الرسّام الانطباعي أو رسّام «الهواء الطلق» ـ يعرض «جوّاً يوقظ في المساحات سرّها المضيء»[113] ولا يترك من الأشياء، المستغرقة في ضوئه، «إلا مظهراً راسخاً وضبابياً في آن معاً»[114]. لكن الشعر، وهو فنٌّ أسمى يختصر كل الفنون الأخرى، يمضي أبعد أيضاً انطلاقاً من

---

(108) *Solennité*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 334 .

(109) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 222.

(110) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 334.

(111) *La Musique et les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 647.

(112) المصدر نفسه، ص 871.

(113) *Berthe Morisot*، في: المصدر نفسه، ص 536.

(114) Stéphane Mallarmé, *Les Gossips de Mallarmé*, textes présentés par Henri Mondor et Llyod James Austin (Paris: Gallimard, 1962), p. 70.

الكلمات، التي تنقل الأشياء إلى «شبه زوالها الاهتزازي» وتستخلص منها «المعنى الصِّرف»[115]. الكلمات هي شيءٌ ما فارغ، شفاف، مضيء ـ مثل «الجلود المضيئة»[116] للأعناب التي يمتصها إله الريف، مثل قارورة إيجيتور الفارغة، الوحيدة الباقية بعد الكارثة، وبوجه خاص مثل حجارة كريمة يضيء بعضها بعضاً حين يفتح لها الشاعر مدى غيابه: «يستتبع النُّتاج الصِّرف الاختفاء التعبيري للشاعر، الذي يترك المبادرة للكلمات، وقد حرَّكها تصادم اللامساواة في ما بينها؛ إنها تشتعل بانعكاسات متبادلة مثل سحابة نارية افتراضية على حجارة كريمة»[117]. بدلاً من أن يستخدم الشاعر اللغة، كما يفعل الروائي، ليعكس فيها صورته الخاصة، يضحي بشخصه ويمنح الكلام مدىً يمكن أن يتكلم فيه على نفسه «لكي [يَنْتُجَ][118] معنىً جليل»: يحس هو أيضاً، بوصفه مستثيراً للعبة الحجارة الكريمة، بأنه «إلماسة عاكسة ـ ولكنْ ليست بذاتها»[119] ـ يتحدد موقعه «في النقاء المطلق الذي يدور حوله الزمن ويعيد صنع نفسه ـ [في الزمن الغابر في الله] الحالة الأكثر ألوهية»[120]. لقد كتب مالارميه عام 1866: «خَلَقْتُ بالتأليف الأجمل عالماً أنا إلهه»[121]؛ ومفتاحُ ذاته، الذي أعلن في العام نفسه أنه وجده هو إذاً، في الوقت عينه، «مفتاحُ قبَّةٍ»، النقطةُ التي يشرف منها الملهِمُ، المحرِّكُ الجامدُ، مثل «رتيلاء مقدسة»، على نسج «التخريمات العجيبة» للقصيدة[122].

---

(115) *Grise de vers*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 368.

(116) المصدر نفسه، ص 51.

(117) المصدر نفسه، ص 366، وانظر أيضاً ص 368.

(118) *Etalages*، في: المصدر نفسه، ص 375.

(119) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 249.

(120) Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, p. 263.

(121) Mallarmé, *Correspondances*, V, p. 200.

(122) المصدر نفسه، ص 224-225.

في التلاعب بالكلمات بالذات، المتواجهة هكذا في خلاء المدى الشعري (في الفاصل في ما بينها)، إذا لم تكن الفكرة ستستقر من الآن وصاعداً في الحضور، فهي ستسطع على الأقل مثل برقٍ مخفَّف، وبالتالي محتمل. وبمقدار ما أن الباليه يشكل، هو أيضاً، «طقساً للفكرة»[123]، سوف يكون في وسعنا أن نستخدمه، هنا، ككاشفٍ أكثر بداهة لما يحدث في سر الشعر. ففي الباليه، تظهر دائماً الذات الأولى، الراقصة «نجمة»، «في حضورها الكلي الدائم، كتأليفٍ متحرك لمواقف كل مجموعة: بما أنها تقتصر على تفصيلها، بوصفها كسوراً، إلى اللانهاية»[124]. هكذا تبرز، في مسوَّدات **الكتاب** (*Livre*) «كما على ساحلين رمليين»، مجموعتان من النساء، وبينهما تحليق «طائر الإلماس» الذي يُوَدِّهِنَّ كلِّهن أن يمتلكنه، لأن هذا الحلم مصنوعٌ من نقائهن «المحتفظ به لهن جميعاً»[125]. الـ «نجمة» هي إذاً الفكرة، **التكامل** (**L'intégrale**)، الذي «يلخص» جملة تفاضلياتها (**différentielles**)، عبر افتراضها مسبقاً. إلا أن هذه الراقصة ـ الفكرة لا تظهر بعريها الباهر، بل تحت «حجاب عمومية» يجتذب عبره الجسدُ «إلى هذه أو تلك من شذرات الشكل المكشوفة ويشرب منها البرقَ الذي يؤلهه»[126]؛ وقد يقول هيغل أو فاليري إنها «مفرد ـ شامل» حيث العنصر الشامل غير الشخصي، «المبعثر يوحي به اللباس والتغليف الموسيقي»[127]، في الوقت عينه ـ في حين يلمع التفرد في الحدث الخاطف للعري المستشَفّ (فلنقل

---

(123) *Crayonné au théâtre*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 295.

(124) *Ballets*، في: المصدر نفسه، ص 304.

(125) Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, pp. 18A-19A.

(126) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 311.

(127) بخصوص لوي فولر (Loïe Fuller)، سيتحدث مالارميه عن انتقال أصوات رنانة إلى الأنسجة (المصدر نفسه، ص 308-309).

تقريباً من دون أي وقاحة، كما لدى مالوبرانش أو شيلينغ، ليس الله في المتناول بوصفه وجوداً ـ تفرداً ـ خالصاً إلا عبر فكرة الكينونة بوجه عام). يقال عما يُظهِر ويحجُب في آن معاً إنه **يدل**: هكذا، «تسلِّمك [الراقصة] عبر الحجاب الأخير الذي يبقى على الدوام، عريَ مفاهيمك وستكتب بصمتٍ رؤياك على شاكلة رمزٍ، هو ما تكون»[128]. كانت الفكرة تبدو في بداهتها المباشرة متعذراً الدفاع عنها؛ وسواء سقطت أو انكسفت، كانت تخاطر بعدم العودة أبداً: يَحْسُن إذاً، ونحن نبدِّل هنا اتجاه صيغةٍ مشهورة لدى هيراقليطس، ألا يجري إخفاؤها أو كشفها، بل الدلالة عليها أو الإيحاء بها ـ وستكون «مثاليةُ» مالارميه مذاك مثاليةً **إيحائية**[129].

على غرار الراقصة النجمة «بين اثنتين» من المجموعات، سوف تظهر الفكرة، في الشعر، «بين اثنتين» من الكلمات يقرِّبُهما الواحدة من الأخرى «جاذبٌ أعلى كأنه جاذب الفراغ»[130] (حيث أن المدى الخاص بمالارميه، بما هو انعكاس لنقصي المركزي الخاص، هو مدىً منحنٍ حيث الكلمات والمعاني تخضع لانجذاب متبادل)؛ وهذا التقريب هو بالطبع **الاستعارة** التي أبرز فرادتها لدى مالارميه، بصورة رائعة، فرنسيس فييليه ـ غريفان في نص يعود إلى العام 1891:

لنقل، مثلاً، العينان هما الأفق بدلاً من تشبهان الأفق، هذا قديم بقدر ما هو جديد، ويجب أن يبقينا لا مبالين؛ لكن حين نقول في تأكيد جازم: العينان، هذا هو الأفق، ننتقل إلى تصوُّرٍ جديد للطبيعة؛ إلى تنسيق التوافقات التي يؤكدها بودلير وم. برونوتيير؛ إلى كشف رابط وحدة أقوى من التشابه؛ إلى قوننة التجانسات؛ إلى الملاحظة الجريئة لوحدة مشابهة (ما عساي

(128) *Ballets*، في: المصدر نفسه، ص 307.

(129) *Crise de vers*، في: المصدر نفسه، ص 365.

(130) المصدر نفسه، ص 647.

أقول؟ لكن أفتقد الكلمات، فلنقُلْ مماثلةٍ) للجسم الوحيد الافتراضي لأنبياء الكيمياء. هاكُمْ ما يبدو لنا أنه يكشف سر الكثير من انشغالات روح مالارميه[131].

وهو ما سيؤكده مالارميه هكذا، في معرض شكر شارحه «**هذا هو**... كل السر موجود هنا: إقامة التماثلات السرية بواسطة ثنائية تقرض الأشياء وتستهلكها، باسم نقاء مركزي»[132].

إن تقريب كلمتين **خاصتين (Particuliers)** [عينان، أفق خ، خُ (p, p')]، هو إذاً أن يثار في الفاصل بينهما (في مكان الـ **هذا هو**) شيءٌ يستعيد في آن معاً التفرد الباهر لبرق والغموض اللاشخصي لموسيقى: **مفرد ـ شامل (Singulier-Universel)** (م ـ ش)، فكرة

ش

وفقاً للصيغة الهيغلية خ ⟵ ⟶ خُ بمعنى آخر، يتم هكذا

م

خلق «معنى شيء هارب، منعدم»[133]، وذلك عبر «تأسيس علاقة بين الصور الدقيقة [خ وخُ]، ينفصل عنها وجه ثالث منصهر [ش] وواضح [م] مقدّم للحدس»[134]. من هذا «الوجه الثالث» الذي هو الفكرة، يتوافق العنصر «المنصهر»، اللاشخصي، الشامل، مع الموسيقى، المقرونة دائماً لدى مالارميه بالصمت والنسيان[135]، بما أن النص الشعري هو ذلك الذي «ينسجم مع زوالٍ لِذَاته... في

---

(131) Mallarmé, *Correspondances*, IV, p. 292.

(132) المصدر نفسه، ص 292-293.

(133) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 649.

(134) المصدر نفسه، ص 365.

(135) فلنتذكّر القديسة سيسيل، «موسيقية الصمت»، (المصدر نفسه، ص 54) والجمع بين الموسيقى والنسيان في الرسالة إلى كوبيه في 20 نيسان/ أبريل 1868. انظر: Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 270.

نوع من الصمت الذي تَكُونُه الروحانية الحقيقية»[136]. لكن ضمن هذا الصمت الموسيقي، تنفجر في الوقت عينه «إضاءاتٌ ذات نقاء مطلق جداً بحيث أن ذلك، حين يُغنَّى جيداً ويسلَّط عليه ضوء كافٍ، يشكل بالفعل حُلى الإنسان»[137] ـ «اندفاعاتٌ داخليةٌ، بارقة وبدائية»[138]. هذا الترتيب يجده مالارميه حتى في بنية بيت الشعر الفرنسي المادية: «يكمن الفعل الشعري بالذات في الجمع السريع لأفكار بعيدةٍ بشكل مختلف ومبعثرة، في عدد من الخطوط المتساوية، بهدف ضبطها. لكن تلك الأفكار تتوافق معاً على صعيد القافية، وهذا واضح جداً»[139]. ذلك هو إذاً

القانون الغامض للقافية، التي تتكشَّف في وظيفة الحارسة وأن تحول دون أن يقوم [بيتُ شعر]، من بين البيوت جميعاً بالاغتصاب، أو بعدم البقاء بصورة حاسمة: في أي فكرةٍ صُنع هذا! لا يهمني ذلك، بما أن مادته القابلة للنقاش في الحال، والاعتباطيَّة، قد لا تُنتج دليلاً على البقاء في توازن مؤقت ومزدوج على طريقة الطيران، تماثلَ جزأين مكوِّنين يذكِّر بهما خارجياً تساوٍ في التوافق النغمي[140].

القافية هي إذاً التعبير بالذات عن أن الفكرة لا تستعاد إلا في **فاصلٍ بين اثنين** (بما أن «دائرة القافية» هي هكذا نظير «دائرة الساحر»)[141]، في ابتعاد لفظين يستند أحدهما بذلك إلى الآخر، ويقومان بـ «تبادل للأدلة». لكن إذا كان يمكن هكذا هذه

(136) المصدر نفسه، ج 4، ص 310.

(137) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 870.

(138) Mallarmé, *Correspondances*, VI, p. 89.

(139) المصدر نفسه، ص 65-66.

(140) *Solennité*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 332.

(141) *Magie*، في: المصدر نفسه، ص 400.

«الأجزاءَ المكوِّنةَ» أن يثبتَ بعضها بعضاً (يقفّي)، فذلك لأن الفكرة المباشرة فيها، التي كانت تبدو مغلقة على ذاتها إلى الأبد، كما لو هي انقسمت، انفصلت، متخليةً هكذا عن بكارتها المتعذر الدفاع عنها، مثلما يحدث ذلك أيضاً في كل قراءة، حيث بكارةُ الصفحة البيضاء، «وقد باتت شفافيةً للنظرة الملائمة»، تنقسم «إلى جزأيها البريئين اللذين يشكلان، الواحدُ والآخرُ، دليلين زفافيين على الفكرة»[142]. إن مكان الفكرة هو هكذا **بين** أبيات الشعر، أو قبل ذلك **بين** الكلمات، في الفراغات: «كل شيء يصبح موقوفاً، ترتيباً مجزَّأً ذا تناوبٍ وتَقَابُلٍ، يساهم في الإيقاع الكلي، الذي قد يصبح القصيدةَ المُسْكَتَة، ذاتَ الفراغات؛ إلا أنه يترجمه، بصورةٍ ما، كلُّ ما يكون معلَّقاً»[143] والفسحة هي هذا «الجرح المجيد الخالد»[144]، الذي يصيب **الوهمُ** (الفكرة) بواسطته «الذهبَ المشتهى والمكتوم بعكس كل هذر بشري»[145]؛ ومثلما يجري الكلام على شفتي جرح، سوف يكون بالإمكان إيضاح برق الفكرة بتلاقي شفتين، «القبلة اللاهبة»[146]، «القبلة النارية الصافية»[147] ـ وبالنظر إلى ذلك، طرف السيجار المتوهج؛ المغلَّف بالغموض الموسيقي للدخان والذي يرسِّب الرماد الوضيع للمعنى الواضح.

تظهر الفكرة إذاً بصورة غير منفصلة كمفرد وشامل، شخصي وغير شخصي، بصري وسمعي، نهار وليل، مسرح وموسيقى ـ في تجلٍّ كليٍّ ليس مجرد مجاورة[148] بين اللفظين (مثل الدراما

---

(142) *Le Mystère dans les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 387.

(143) *Crise de vers*، في: المصدر نفسه، ص 367.

(144) المصدر نفسه، ص 860، (وكذلك ص 648).

(145) *Villiers de l'Isle-Adam*، في: المصدر نفسه، ص 494.

(146) المصدر نفسه، ص 62.

(147) المصدر نفسه، ص 73.

(148) *Richard Wagner*، في: المصدر نفسه، ص 563.

الموسيقية لدى فاغنر، أفضل عدو للمشروع المالارميّ)، لكنه يذيب، في وحدة القصيدة، «ما يعزله هذان الإثنان [= الموسيقى والمسرح] من غامض [= موسيقى] وفظ [= مسرح]»[149]. وأحياناً، خلافاً للموسيقى، يَحْدُث لمالارميه ألا يطرح المسرح، بل **الحروف**، أي الكتابة كظاهرة مرئية (هنالك من جهة ثانية علاقة بين الأحرف وخطوات الرقص، هذه «الحروف الهيروغليفية» لـ «كتابةٍ جسدية»)[150]؛ ومن هنا الصيغة المشهورة: «الموسيقي والأحرف هي الوجه التناوبي هنا [= موسيقى] الموسَّع في اتجاه المظلم؛ وهي الوجه المتلألئ هناك مع يقينٍ بظاهرةٍ، هي الوحيدة، وقد سميتها الفكرة[151]. وبمقدار ما تتوافق الموسيقى مع الطبيعة لكنْ «متبخِّرةً»[152]، وما يجذب «التلألؤ» «وَعْيَنا، هذا الوضوحَ»[153]، يستهوينا أن نتذكَّر هنا انشطار الفكرة الهيغلية إلى طبيعة وروح. ومن المؤكد أن هذا التأليف (Synthèse) لقطبَي الفكرة، داخل القصيدة، هو منطوٍ أيضاً على ذاته وكما لو كان حميماً؛ لكن مالارميه حَلِمَ له بانتشار أوسع وأكثر إبانةً كانت مقاربتَه الأصح، من هذا الجانب من الدراما الفاغنرية، القداسُ الروماني. أما ما كان يمكن أن يكون بالضبط هذا الفن «الفريد والخالص»، فهو أمر لم يكشفه يوماً، ليتحاشى انحرافاً مبكراً («سوف تلغيه اللحظة التي تنفجر فيها معجزته، إذا أضفنا أنه كان كذا وليس شيئاً آخر، لشدة ما لا يقبل بداهةً مضيئةً غير بداهة وجوده»)[154]: نعرف على الأقل أن

---

(149) *Solennité*، في: المصدر نفسه، ص 335.

(150) المصدر نفسه، ص 312 و304.

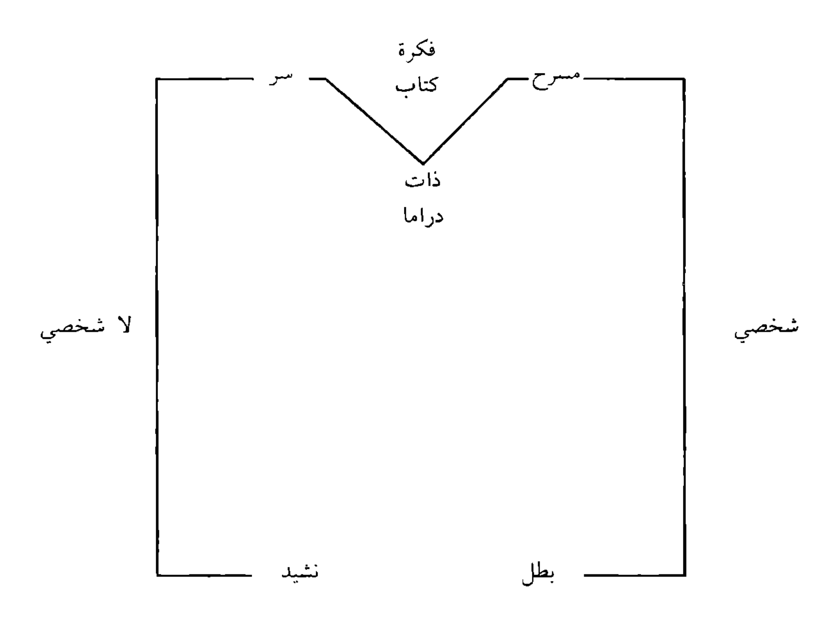
(151) *La Musique et les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 649.

(152) *Bucolique*، في: المصدر نفسه، ص 402.

(153) *Villiers de l'Isle-Adam*، في: المصدر نفسه، ص 507.

(154) *Crayonné au théâtre*، في: المصدر نفسه، ص 295.

هذا الإخراج النهائي للفكرة ربما كان اتخذ شكل «رباعية»[155] يمكن أن نحزر بنيتها انطلاقاً من مسوّدات **الكتاب** (*Livre*) التي نشرها ج. شيرر ومن «التغيير»ين على القداس الكاثوليكي[156]:



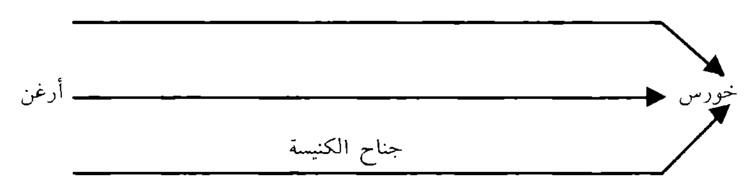
إن **السر** و**النشيد**، اللذين يعبر عن نفسه فيهما الجانب اللاشخصي (الشامل) للفكرة، ينتميان كلاهما إلى السجل السمعي أو الموسيقي، وفضلاً عن ذلك، ففي «إخراج دين الدولة»[157]، الصورة الأكثر اقتراباً من النِّتاج، يتمثل عنصر السر (الموسيقى والظلام الصِّرف) بالأرغن: «مُقصىً إلى الأبواب، يعبِّر عن

(155) *Le Genre ou les modernes*، في: المصدر نفسه، ص 313.

(156) Mallarmé, *Le «Livre» de Mallarmé*, p. 6A.

(157) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 396.

الخارج، عن تمتمة ظلمات، هائلة، أو عن طردها من الملجأ»[158].



خلال التقدم في جناح الكنيسة[*]، يلتقي المرء العنصر الثاني اللاشخصي والرنان، أي **النشيد** الذي ينشده الجمهور. والجمهور لدى مالارميه هو «حارس السر»[159]، الشامل المبعثر الذي يُدفن فيه برق الفكرة المفرد («يرقد الحلم **abscons** في الجمهور أو التضخيم المهيب لكل واحد»[160] ـ و«كلمة **abscons** تعني مغلق ومخبّأ»)[161]. هذا «الكنز المدفون»[162] في اللاوعي الجماعي، يَبْلغه إنسانُ عامةِ الشعب عن طريق «الانتحار المؤقت»[163] لسُكْر مساء السبت، أو يهجس به أيضاً في نومه («ربما في عمق الحلم، يتخبط، بما هو خسائر، خيالُ أناسٍ يرفضون اندفاعه اليومي»)[164]؛ لكنْ في العيد، حيث «يشهد شعبٌ على تحوله إلى حقيقة»[165]، يرمي إلى خارج ذاته، في النشيد، بهذا الضياء المدفون:

---

(158) المصدر نفسه.

(*) Le nef أو جناح الكنيسة هو الجزء منها ما بين البوابة الرئيسية ومكان الخورس (المترجم).

(159) *Plaisir Sacré*، في: المصدر نفسه، ص 390.

(160) *Crayonné au théâtre*، في: المصدر نفسه، ص 298.

(161) *Le Mystère dans les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 387.

(162) *Catholicisme*، في: المصدر نفسه، ص 391.

(163) *Conflit*، في: المصدر نفسه، ص 359.

(164) Mallarmé, *Correspondances*, IX, p. 186.

«هل هذا هو السبب ـ يتابع مالارميه في الرسالة عينها ـ في أني لم أعد أحس بالنعاس، منذ سنوات عديدة»؟

(165) *L'Action restreinte*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 371.

جناح الكنيسة مع شَعْبٍ أنا لا أتكلم على حاضرين، حَسَناً، بل على مختارين: أيُّ شخصٍ يمكنه فيه أن يرسل إلى القباب، من ينبوع الحنجرة الأشد تواضعاً، المرَدَّ(*) (Le Répons) في لاتينية غير مفهومة، لكن مبتهجةٍ، ينتمي بين الجميع وبينه إلى السمو المرتد نحو الخورس؛ لأنه هي ذي معجزة الغناء، يرمي المرء بنفسه، عالياً كما تتجه الصرخة [166].

إذ «يرتدُّ نحو الخورس» الضوءُ الذي يرمي به الجمهور خارج ذاته بواسطة النشيد، يؤسس فيه مدىً مشهدياً، مسرحاً، «مركزَ رؤيةٍ وهمياً يحدجه نظر الجمهور»، قدس الأقداس الذهني» [167] حيث سوف يتحرك البطل (الممثل ـ الكاهن ها هنا). إن النشيد هو حركة تغيير الموضع هذه التي يتخلص بها الشخصي من اللاشخصي، والمرئي من الموسيقي، والمكان من الزمان، والمفرد من الشامل، موضحاً هكذا وجهَي الفكرة: إن المشاركة فيه، إنما هي «الجريان، والامتزاج والانبعاث بطلاً» [168]، وفي لحظةٍ صاعقة، طَرْدُ السر الذي نؤجله باستمرار في الحياة الجارية، من جيل لجيل، وإخراجه (**mise en scène**)، أو إدخاله في الحضور الفعلي («لأنه يناسب كل واحد أن تنكشف الحقيقةُ، كما هي، رائعةً») [169]. ويعلق مالارميه شارحاً بقوله: «**حضور فعلي**، أو أن يكون الله هناك، متفشياً [= فينا]، كاملاً، يمثِّله إيمائياً من بعيدٍ الممثِّلُ الممَّحي، ونعرفه نحن مرتجفين، بسبب كل مجدٍ، كامنٍ إذا كان غير مستحَقّ، بحيث اضطَلَع به، ثم هو يعيده، وقد بات مكتمل الأصالة» [170] (يمثِّل

(*) ترتيل لأناشيد مستعارة كلماتُها من الكتابات المقدسة يبدأه مغنٍّ منفرد ثم ينضم إليه الخورس (المترجم).

(166) المصدر نفسه، ص 396.

(167) *Richard Wagner*، في: المصدر نفسه، ص 545.

(168) *La Musique et les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 654.

(169) المصدر نفسه، ص 653.

(170) *Catholicisme*، في: المصدر نفسه، ص 394.

الكاهن، أفضل من الممثل الذي تبقى شخصيته الخاصة مربكةً، هذا «الوجهَ الذي لا أحد يكونُه»[171]، لكن الذي يتعرف فيه كل واحد على نفسه «الله، الانسان ـ أو النموذج»[172]. إن النشيد هو بهذا المعنى «أمومي»، إنه يحفِّز أو يولّد البطل، «الإنسانَ مُظهراً نفسه أمام أمه أيّاً تكن ومحجَّبةً، جمهوراً، إلهاماً، حياةً، الشخصَ العاري الذي حوَّلت إليه الشاعر»[173]. لكنْ ليس هذا البطل إلا «ملخَّص المسرح» أو ليس المسرحُ إلا «نموَّ البطل»[174]: لا يظهر البطل أبداً إلا في منتصف «مقام»[175]، «بقعةٍ»[176]، «أرضٍ سعيدة» أو عدنية[*] حيث «يمشي ملكاً»[177]. إلى هذا الفردوس بالذات يمكن أن يُدخلنا الشاعر إذ يجعل منا هذا البطلَ = المتنزِّهَ المثالي في: *Prose pour Des Esseintes*[178].

---

(171) *Richard Wagner*، في: المصدر نفسه، ص 545.

(172) *Catholicisme*، في: المصدر نفسه، ص 393. هذه المقابلة بين الخورس الغامض والمنشد مع البطل المضيء تذكِّر، لدى نيتشه، بعلاقة الخورس الديونيزوسي بالرؤية الأبولونية للبطل المسرحي، التي يقذف فيها ألمه ويجعله يتسامى فيها. إن الميراث الفاغنري المشترك كافٍ لتفسير هذا التشابه.

(173) *Verlaine*، في: المصدر نفسه، ص 511. انظر في: *Un Spectacle interrompu*، عناق الدب والمهرج، حيث الدب، وهو «إنسان أدنى، مربوع، طيب»، تسكنه «قوة كامنة»، يبدو يطلب من المهرج إشراكه في «جو البهاء» الذي يُشِعُّه «عريُه الفضي السامي». (المصدر المذكور، ص 276-277).

(174) المصدر نفسه، ص 429، وانظر أيضاً: Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, p. 5A.

(175) *Richard Wagner*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 545.

(«يتبادل الإنسانُ، ثم إقامتُه الأرضيةُ الأصيلة، تقابلاً للأدلة»).

(176) *La Musique et les lettres*، في: المصدر نفسه، ص 646.

(*) نسبة إلى جنة عدن (المترجم).

(177) *Symphonie littéraire*، في: المصدر نفسه، ص 265.

(178) يمكنه أيضاً أن يمنعنا من دخوله. من هنا تهديد مالارميه للبيروقراطيين الذين كانوا قد حرموه من التبديل: «سوف أحرمهم من الفردوس مثلما يحرمونني من مقاطعة اللوزير». انظر: Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 256.

لكن العلاقة بين القطبين ـ قطب السِّر والنشيد اللاشخصي، وقطب البطل والمسرح الشخصي ـ، ينبغي عدم تصورها على أنها أحادية الجانب: البطل (كاهن، ملك، مهرِّج، ممثل) يقذفه النشيد، لكن في الوقت نفسه يحرِّر البطلُ النشيد (الأمومي) الذي يخلقه من السر الذي كان هذا النشيد مدفوناً فيه، ويعاد إلى المسرح الذي كانه»[179]. ليس الكاهن «مختصر» الألوهة المتوزعة في الشعب فقط، بل ذلك الذي يعبئ هذا الشعب «على الأبَّهة، على التألق، على احتفالٍ مهيب بالله الذي يعرف أن يَكُونَه»[180] ـ فيما تكون علامة هذا التبادل العودة النهائية للأرغن، للظلام اللاشخصي المهدَّأ بعد الآن، والذي ينصبُّ على المسرح و«يعمِّقه هكذا بالكون بأسره»[181]. هنا أيضاً، ثمة إذاً «تبادل أدلّة»، حيث تظهر الفكرة كالهوية، والذات (Le Soi) كالقانون[182] الذي يحكم هذه اللعبة العليا ـ لعبة الدليل بالذات، التي يحددها مالارميه على أنها دراما، بمقدار ما، على الرغم من كل شيء، **يمكن ذلك أن يخطئ دائماً**. هنا تتوقف المقارنة مع القداس (الذي لا يخطئ أبداً، بحسب تعريفه) ويفرض نفسَه السؤال الأشد صعوبة بلا ريب: ما عساه كان الإخراج الكلي الذي حلم مالارميه بإحلاله محل القداس الكاثوليكي كتجلٍّ للفكرة؟

كل ما يمكننا قوله بيقينٍ في هذا الصدد، هو أن هذا الطقس الديني ربما تمثَّل بقراءة **كتاب (un Livre)**. «أظن أن الأدب... سوف يقدم لنا **مسرحاً** ستكون عروضه العبادة الحديثة الحقيقية؛

(179) المصدر نفسه، ص 428. وانظر أيضاً: Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, p. 4A.

(180) *Les Genre ou les modernes*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 314.

(181) المصدر نفسه، ص 396.

(182) Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, pp. 4A et 70B.

كتاباً، شرحاً للإنسان، كافياً لأجمل أحلامنا... هذا النِّتاج موجود، وقد جربه الجميع من دون أن يعرفوا؛ ما من عبقري أو مهرِّج لم يعثر على أحد خطوطه من دون أن يدري... إن إظهار ذلك ورفع زاوية من حجابٍ ما يمكن أن تكون هذه القصيدةُ هو في حالة عزلةٍ لذتي وعذابي»[183]. هذا الكتاب الرباعي ربما كان ضمّ أربعة أجزاء، تتطابق مع الرباعية سر - نشيد (نوع «لا شخصي») + بطل - مسرح (نوع «شخصي»): الأجزاء الأربعة هي كتابٌ واحد... وشيئاً فشيئاً تتكشف وحدته، بواسطة عمل المقارنة هذا الذي يُظهر أن ذلك يؤلِّف كُلاً... بوصفه جزءاً خامساً مكوَّناً من مجموع هذه الأجزاء الأربعة الظاهرة»[184]. والجزء الخامس، بجانب النوعين اللاشخصي والشخصي، كان شكَّل «النوع الثالث، الكتاب الأسمى»[185]، هو «ذاته ولا واحد، بوصفه مركزياً، ملاكاً»[186]. وفي الواقع (لكن الإشارات هي هنا تلميحية جداً)، لا يبدو أن هذا الكتاب الخامس قد جرى تصوُّره جزءاً على حدة، بل كلعبة الكتب الأربعة الأخرى، التي ربما كانت تألفت من «أوراق متحركة من شأنها أن تُجمع بصورة متعددة (لكن ليست لا متناهية) وتعطي معنى في كل مرة، أي كُتُباً (= لذا فإن الأوراق المتحركة بالنسبة لي هي مثبَّتة، بالنسبة للجمهور، وهذا ما يسبِّب الأجزاء»[187]؛ هكذا فإن الكتاب، «على الرغم من انطباع الثبات يصبح متحركاً بهذه اللعبة، وبعد أن كان موتاً يغدو حياة»[188]. كان وُجد هكذا كتابٌ كاتبٌ [**livre livrant**] (مثلما

(183) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 876.

(184) Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, p. 173A.

(185) المصدر نفسه، ص A106.

(186) المصدر نفسه، ص A110.

(187) المصدر نفسه، ص A112.

(188) المصدر نفسه، ص A191.

يقولون عن طبيعةٍ طابعة(*) [nature naturante]) ربما كانت ولَّدت لعبتُه تعدُّداً لكُتُبٍ مكتوبة [livres livrés]. وربما كان حصل استخدام الكتاب في جلسات عامة («المآدب الكبرى»)[189] مع الترقُّب القَلِق الدرامي نفسه في كل مرة: «المغامرة الداخلية الكبرى حيث سوف نعرف إذا (سيكون هناك) شيءٌ ما أو لا شيء»[190]. إن مالارميه، ـ وفيه قليل من الكاهن، وقليل من الراقصة»، كما كان يقول ج. رودنباخ[191] ـ ربما كان بالطبع المحتفلَ بقداس هذا الطقس الديني المنظم بدقة، والذي كان لزم أن يتم أربع مرات خلال خمس سنوات متتالية حيث تتوافق المرات الأربع، كما يبدو، مع الفصول الأربعة («كلُّ شعرٍ حتى إذا كان حميماً يُلعب في مسرح سنة مثاليةٍ ما»[192]، هذا ما نقرأه في رسالة إلى ستيفان جورج). هنا تكون الفكرة المالارمية إذاً أقرب ما تكون إلى ما هي عند هيغل ـ لا نقطة انطلاق، ولا نقطة وصول، بل الطريق بالذات، الطريقة، الحدث الصِّرف لتنفيذها، ويكون مُخْرِج هذا التنفيذ في مكان الله بالذات:

آه! الرَّمز بامتياز؛ لكن إذا اعتقد أحدهم أنه فهمه، فلأنه هذا المجوسي المسمّى الله، الذي شرفُه أن لا يكون ذاته، بل حتى الأخير المقصود امتصاصه، حتى البسيط البَحْت، لأجل أن يصير نفسه مجدداً: من هنا ما كان يلزم تسليم معنى هذه الرسالة عسيرة الفهم حتى لجمهور يوم بكامله (هذا المعنى الذي استُخلص

(*) إن «Nature naturante» إنما هو تعبير لدى سبينوزا يدل على الطبيعة بوصفها سبباً أو قوة فاعلة خلافاً للـ «nature naturée»، التي هي نسق الشيء والنتيجة. وبالتالي فإن الفرق هو نفسه بين Livre livrant وما ينتجه، أو (Les livres livrés) (المترجم).

(189) المصدر نفسه، ص A131.

(190) المصدر نفسه، ص A100.

(191) نقلاً عن: المصدر نفسه، ص 68.

(192) Mallarmé, *Correspondances*, X, p. 86.

منه، بعد كل شيء، من كونه يموت ويَجْهل)، بل للبشرية. كل شيء باطل خارج هذا الافتداء بواسطة الفن، ويبقى المرء غشاشاً. إن الفن يستتبع ذلك ومسرحاً أبدياً، حيث ستمر أجيال[193].

* * *

لكن بالنسبة للنِّتاج[*]، لم يكن مالارميه إلهاً ولم يكن غشاشاً: **فالنِّتاج** لم يحصل، ببساطة. لم يصر مالارميه سيداً للرمز السامي، بقي هو ذاته رمزاً، ملمِّحاً لنتاج لم يُنتَج أبداً ـ كهاملت، الهاجس بعمل سام ويرفض إنجازه، «السيد الكامن الذي لا يمكن أن يصير»[194] (البطل... يتنزه، لا أكثر، قارئاً في كتاب ذاته، رمزاً رفيعاً وحياً»[195]. ولكي نفسر هذا اللاحصول للنِّتاج، يمكن التذرع بالموت المبكر، بإكراهات المهنة، بمغالاة المشروع، لكن يبدو أن السبب الحقيقي أعمق. كان ينبغي أن يلغي الكتاب النهائي **الصدفة**، تنافر **الفكرة** الأصلي، الـ **Anderssein**[**] الخاص بها ـ عبر إجمال هذه الأخيرة وإعادة جمعها في حدث نهائي يقارنه مالارميه بضعف الستة (= الـ 12 ـ خطوة للصدفة في لا اتجاه»)[196]. لكن «رميةً للنرد لن تلغي الصدفة أبداً» ـ بتعبير آخر، وحده قد يمكنه إلغاء الصدفة ما لا يكون هو ذاته ناتج الصدفة: والحال أن كل كتاب (حتى الكتاب) ليس على الإطلاق غير ناتج للصدفة، بسبب احتمال وجود مؤلفه، والأمر يبقى لا علاج له:

---

(193) المصدر نفسه، ج 11، ص 34-35.

(*) المقصود النتاج الأدبي، المؤلفات، الآثار، تعريباً للكلمة Oeuvre (المترجم).

(194) *Hamlet*, dans: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 300.

(195) المصدر نفسه، ص 1564.

(**) كون الشيء غيرَه، شيئاً آخر (المترجم).

(196) *Igitur*، في: المصدر نفسه، ص 442.

لأن اللحم كان قد شُوي في وقته،
لأن الصحيفة كانت تفصِّل اغتصاباً،
لأن الخادمة نسيت تزرير طوقها
على عنقها الخسيس وضعيف البنية،
....
ومن أنه في ليلةٍ، لا هياج فيها ولا عواصف،
تزاوج هذان الكائنان إذ رقدا
آه يا شكسبير، وأنت يا دانتي، يمكن أن يولد شاعر! [197]

إذا كانت الفكرة المنجزة إذاً «تهجر الصدف، مثل أغصان»[198]، فهي قد نمت مع ذلك على الشجرة صدفةً. «في فعلٍ تكون الصدفة فيه مطروحة، نقرأ في **إيجيتور**، تكون هي دائماً التي تنجز فكرتها عبر إثبات نفسها أو إنكارها. أمام وجودها، يتوقف الإنكار والإثبات»[199]. وبصورة أكثر فخامة، في رمية النرد:

العدد
تُراه وُجد
إلا كهلوسة احتضار مبعثرة
تُراه بدأ وتُراه توقّف
منبجساً بقدر ما هو منفيٌّ ومغلق حين ظهر
أخيراً
بإسرافٍ موزَّعٍ ونادر

(197) المصدر نفسه، ص 22. (Sonnet de 1862 ou 1863).
(198) *La Gloire*، في: المصدر نفسه، ص 289.
(199) المصدر نفسه، ص 441.

تُراه حُسِب
بداهةُ المجموع مهما يكن قليلاً
تراه أضاء
قد يكون
أسوأ
كلا
لا أكثر ولا أقل
على السواء لكن بقدر ذلك الصدفة[200].

ما العمل مذاك لتحاشي هذه المصيبة؟ غالباً ما نجد لدى مالارميه الحلم بعمل يمحو ذاته بذاته، يدمر ذاته **بعد فوات** الأوان كواقعةٍ ويلغي هكذا مجانيته الخاصة. هكذا في ختام **عرس هيروديا**: «ترمي برأسها من النافذة ـ / الحوض ـ الرقاد/ في البعيد ـ تستيقظ (لا شيء من كل ذلك حصل)/ وترقص لحظةً/ لنفسها وحدها ـ كي تكون/ هنا وهناك في آنٍ ـ ولكي/ لا يكون شيء من ذلك قد حصل»[201]. كذلك الأمر، فإن تقرير المومئ بعنوان **Pierrot assassin de sa femme**(*) يُظهر افتتاناً إزاء تشوش الصيغة الدلالية **(l'indicatif)** المستخدمة هنا، التي تذوب بواسطتها فظاظة الحدث الراهن في مثالية تذكار (في الماضي) و/ أو استيهام (في المستقبل):

لا يُبرز المشهد إلا الفكرة، لا عملاً فعلياً، في زفاف (يصدر عنه الحلم)، فاسقٍ ولكنه مقدس، بين الرغبة والإنجاز،

---

(200) المصدر نفسه، ص 472-473.

(201) Davies, éd., *Les Noces d'Hérodiade*, p. 139.

(*) بيارو قاتل امرأته (المترجم).

الارتكاب والتذكار: متقدماً هنا، متذكّراً هناك، في المستقبل، في الماضي، في مظهر زائف للحاضر[202].

يمكن حدثاً أن يضمحل أيضاً في الحالة الوهمية، حين يلاحظ المرء بعد فوات الأوان، أو خلال (حدوثه)[*]، أنه كان بلا هدف. هكذا في رسالة مؤرخة في نيسان/ أبريل 1871 بصدد موت هنري رينيو في المعركة، يكتب مالارميه: «أنا لا أغتمُّ حقاً لدى التفكير بأن هنري ضحّى بنفسه لأجل فرنسا، وبأن هذه الأخيرة لم تعد موجودة. لقد كان موته **أنقى**. كانت هناك أبدية في هذه المأساة الفريدة أكثر مما كان هناك تاريخ»[203]. المقصودة هنا، بالتأكيد، حالة خاصة، لكن ليست هنالك، بصورة أعم، بالنسبة لمالارميه، مثالية **خالصة** إلا تلك التي تعترف هي ذاتها بأنها واهمة، والتي تؤكد إذاً في الوقت نفسه الحقيقة النهائية للمادية:

أجل، أنا أعرف ذلك ـ كتب عام 1866 إلى كازاليس ـ **لسنا سوى أشكال باطلة للمادة، لكننا أشكالٌ ساميةٌ جداً لأننا اخترعنا الله ونفسنا. ساميةٌ جداً، يا صديقي! بحيث أريد أن أرى مشهد المادة هذا، المادة الواعية وجودها والمندفعة مع ذلك قسراً في الحلم الذي تعرف أنه ليس موجوداً، والمنشدة النفس وكل الانطباعات الإلهية المشابهة التي تجمعت منذ العصور الأولى، والمعلنة، أمام اللا شيء الذي هو الحقيقة، هذه الأكاذيب المجيدة**[204]،

ـ موقفٌ كهذا لا يكون منحكماً بشيءٍ ما لعدم توفر الأفضل، بل يستجيب ضرورة داخلية للمثالية بالذات: إن مثالية

---

(202) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 310.

(*) الكلمة بين الهلالين أضفناها للإيضاح (المترجم).

(203) Mallarmé, *Correspondances*, I, p. 351.

(204) المصدر نفسه، ص 207-208.

تؤكد نفسها على أنها الواقع تنحطّ بسبب ذلك بالذات إلى مجرد حدث، لا يقل اعتباطاً عن أي حدث آخر.

لكن بدلاً من أن ننتظر من العمل في الصيغة الدلالية أن يمحو نفسه بنفسه، يُفضّلُ عدم القيام به، وإبقاؤه بصورة لا متناهية في الحالة المعلقة لصيغة الفعل المرتبط **(subjonctif)** أو صيغة التمني **(Optatif)** (من دون المرور لأجل ذلك إلى العكس الأقصى، إلى الانتحار من دون قيد أو شرط، كما أبطال الـ *Axel* لدى فيلييه). هكذا في نهاية الـ *Nénuphar blanc* **(النيلوفر**[*] **الأبيض)**، يقرر الراوي عدم انتظار ظهور السيدة الجميلة المتنبأ بها، بل يكتفي بـ «المفهوم الغامض جداً»:

أن يلخِّص بنظرةٍ الغيابَ البِكْر المبعثر في هذه الوحدة، ومثلما يقطف المرء، إحياءً لذكرى موقع ما، إحدى عرائس النيل السحرية المقفلة تلك التي تظهر فيه فجأةً، مغطيةً ببياضها الأجوف لا شيئاً، مصنوعاً من أحلامٍ بكر، من السعادة التي لن تتم، ومن نَفَسي المحبوس هنا خوفاً من ظهورٍ، أن يمضي معه[205].

إن السيدة الجميلة هي، هنا كما في أمكنة أخرى، صورة الفكرة: لأجل تحاشي تلاشيها عبر سطوعها، أو على العكس الهبوط بها إلى تفاهة حدث، يفرض مالارميه على نفسه أن يبقيها في الاحتياط الحذر لصيغة الفعل المرتبط **(Subjonctif)**، وأن يصبح هو ذاته «المجوسي الكبير العصيَّ على العزاء والباحث العنيد عن سر يعرف أنه غير موجود وأنه سيلاحقه، بسبب ذلك إلى الأبد، بحداد يأسه الواضح، لأن هذه **كان أمكن أن تكون** الحقيقة»[206].

(*) زهور تتفتح فوق صفحة الماء مباشرة، وتسمى أيضاً عرائس النيل (المترجم).

(205) Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, pp. 285-286.

(206) Mallarmé, *Correspondances*, II, p. 280.

كل شيء ينتهي إذاً، على ما يبدو، بشكلٍ يرثى له(*)، مثل حورية البحر، وهي رمز معتاد آخر للفكرة لدى مالارميه: «إن الفكرة التي توجِّه ضربات ردف متعرجةً ومتناقضةً لا تملّ إطلاقاً أن تنتهي إلى وضع ذيل سمكة(**)؛ لكنها ترفض أن يُبسط هذا ويُعرض إلى اللانهاية كظاهرة عامة»[207] ـ وهو ما قمنا به، بلا ريب، أكثر من اللازم. فلندع حورية البحر تُغرق الآن «خاصرة الطفل» (التي هي خاصرتها) في عقم «اللجة المبسوطة الجناحين عَبَثاً»[208]، مثلما ينغمر بطل رمية النرد من دون أن يفتح يده التي تمسك بالنرد. لكن فوق السيل الذي بات مجدباً، ترتسم الرمية المرفوضة في السماء، بياضاً على سواد، على شكل نجوم:

كوكبة نجوم

باردة من النسيان والقِدم

ليس إلى حد

أنها لا تحصي

على سطحٍ خالٍ وعالٍ

الصدمة المتتالية

فلكياً

لحسابٍ كليٍّ قيد التكوين[209].

لم يترك مالارميه غير نصوص تستحضر عدم حصول النتاج،

(*) التعبير بالفرنسية هو en queue de poisson، وترجمته الحرفية: في وضع ذيل سمكة. أما المقصود فهو: بشكل يرثى له (المترجم).

(**) استعملنا الترجمة الحرفية هنا لكي تنسجم مع ما بعدها (المترجم).

(207) *Solitude, dans: Mallarmé, Oeuvres complètes*, p. 408.

(208) المصدر نفسه، ص 76.

(209) المصدر نفسه، ص 477.

ما كان أمكن أن يكون، لكن هذه النصوص بحد ذاتها، التي أصبحت كتاباً، تكوِّن نتاجاً، أو تكتب اسماً، اسم مالارميه الكوكبي، مثلما التوراة بكاملها ليست بالنسبة للقبلاني (أو العالم بباطن التوراة) غير اسم الله: «يُصنع اسم الشاعر من جديد، بصورة غامضة، مع النص الكامل الذي يتوصل، انطلاقاً من وحدة كلماتٍ في ما بينها، إلى أن يشكل كلاً واحداً منها، هذا الشيء، المعبِّر الذي يلخص النفس بكاملها»[210]. لم يكتب مالارميه نتاجه، لكن حصل في ما بعد أن تنظمت «بطاقات الزيارة للأحياء»[211] الخاصة به، من تلقاء نفسها، في نتاج ـ في «حساب كلي قيد التكوين»، في كوكبة نجوم لم ننته إلى الآن من سبر أغوارها. يبقى أن هيبة هذا النتاج ربما تخلب أقل من عدم حصول النتاج («النهد المحروق لأمازونة(*) قديمة»)[212]. وإن كان خطأ هيغل تمثَّل، كما كان يظن شيلينغ، بكونه نقل على صعيد الحدث (الشيء الإيجابي)، صيرورةَ الفكرة المنطقية الصرفة، فلقد تجنب مالارميه هذه المخاطرة عبر الحفاظ على الفكرة في مجال صيغة الفعل المرتبط subjonctif، وعبر نفي نتاجه الخاص في الوقت عينه إليها. ولنتركه مع السطور الأخيرة التي كتبها، في الرسالة ـ الوصية التي يوعز فيها إلى زوجه وابنته بأن تحرقا كل شيء: «وأنتما يا واهنتيَّ المسكينتين، الكائنين الوحيدين في العالم القادرين إلى هذا الحد على احترام حياة فنان صادق بأكملها، ثقا بأن ذلك كان حتماً في منتهى الجمال»[213].

---

(210) *Tennyson vu d'ici*، في: المصدر نفسه، ص 529-530.

(211) *Autobiographie*، في: المصدر نفسه، ص 664.

(*) الأمازونة هي محاربة قديمة (المترجم).

(212) المصدر نفسه، ص 76.

(213) نقلاً عن: Henri Mondor, *Vie de Mallarmé* (Paris: Gallimard, 1942), p. 801.

الفصل السابع

بروست، العيد غير المعقول

كل نِتاج بروست يقوم على تجربةٍ أولى تؤكد عوداتُها الدورية على تدرج السرد: تجربة **مسرح آخر** تُمثَّل فيه الحياة الحقيقية ويكون بطله (أو راويته) شاهداً مستبعداً. هذا العيد الذي تفرض بداهته نفسها، لكن الذي ليس مسموحاً بالمشاركة فيه، يتخذ عموماً في الحال طابعاً مؤذياً. والمثل الأكثر شهرة (**الحدث** البروستي بامتياز، والحق يقال) يقدمه لنا، منذ مطلع كتاب *La Recherche*(*) العشاء مع سوان الذي يحرم الراويَ الطفلَ من قبلة والدته المسائية ويجعله يتذكر «العيد غير المعقول، الجهنمي، الذي نعتقد فيه أن زوابع عدوة، وضالة ولذيذة تُبعد عنا تلك التي نحبها، مثيرة ضحكها منا»[1]. وفي ما بعد، سوف يحس، في **(Balbec)**(**)، بالشعور نفسه بـ «عيد مجهول» فيما ينظر إلى ألبرتين وأندريه

(*) المقصود روايته *A la recherche du temps perdu*، أو **بحثاً عن الزمن الضائع** (المترجم).

(1) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade; texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré (Paris: Gallimard, 1954), tome 1, p. 31.

(**التشديد** في كل الكلمات الحاصل فيها ذلك في النص من عمل المؤلف، إلا حين يشار إلى غير ذلك).

(**) مدينة خيالية (المترجم).

ترقصان، وهو مشهد يشرحه له كوتّار (Cottard) برهافة طالب طب: «لقد نسيت نظارتي ولا أرى جيداً، لكنهما بالتأكيد في قمة المتعة. الناس لا يعرفون كفاية أن النساء يشعرن بهذه الأخيرة بأثدائهن بوجه خاص. ولاحِظْ كيف أن ثدييهن يتلامسان تماماً»[2]. ونفهم مذاك لماذا تستهدف الغيرة، لدى بروست، قبل كل شيء، مثليَّة الآخر الجنسية الممكنة كالـ**مجال** الغريب تماماً لمتعةٍ غير معقولة بحسب تعريفها ـ مجالٍ يُذكِّر به، على سبيل المثال، في *Sodome et Gomorrhe* **(سادوم وعامورة)**، اسم تريست حيث عاشت ألبرتين مع صديقة الآنسة فينتوي:

من تريست، من ذلك العالم المجهول الذي كنت أشعر بأن ألبرتين تستمتع فيه، وحيث كانت ذكرياتها، وصداقاتها، وحب طفولتها، كان يتضوع ذلك الجو المعادي الذي لا يمكن شرحه، على غرار ذلك الذي كان يصعد في الزمن الغابر إلى غرفتي في كامبراي من غرفة الطعام التي كنت أسمع فيها أمي تتحدث وتضحك مع الغرباء، وسط جلبة شوكات الأكل، أمي التي لن تأتي لتقول لي مساء الخير؛ وعلى غرار ذلك الذي كان ملأ، بالنسبة لسوان (Swann)، البيوت التي كانت أوديت تمضي إليها باحثة في السهرات عن أفراح غير معقولة. لم تعد تذهب أفكاري إلى تريست، كما نحو بلد لذيذ حيث الناس ميالون إلى التأمل، والغروب مذهَّبٌ، والنواقيس حزينة، بل كما نحو مدينة ملعونة أود أن أحرقها في الحال وألغيها من العالم الفعلي[3].

لكن من دون أن يكف العيد الغريب عن أن يكون حتماً في مكان آخر، يمكنه أيضاً أن يفقد طابعه الشيطاني وألا يعود يحرك لدى المشاهد إلا حنيناً موجِعاً؛ سوف يجري التفكير هنا، على

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 795-796.

(3) المصدر نفسه، ص 1121.

سبيل المثال، بتلك النوافذ المضاءة التي يتطلع عبرها جان سانتوي، القابع في الظلمة، والبرد، والعزلة، إلى «هذا العالم الصغير المغلق الآن على كل العوالم الأخرى، وحيث كانت ستظهر حياة نظيفةٌ، يجهلها الآخرون جميعاً»[4] (نحن هنا بعيدون جداً وقريبون جداً في آن معاً من سوان متطلعاً عبر النافذة المغلقة التي يظن أنها نافذة أوديت إلى «الجو الذهبي الذي كان يتحرك [فيـ]ـه الثنائي غير المرئي والممقوت»)[5]؛ سوف يجري التفكير أيضاً في الافتتان والشعور بالاستبعاد اللذين يحس بهما الراوي في المسرح، أمام هذا الحفل من الآلهة الذي يشكله جمهور المقاصير الارستقراطي، في حين أنه هو الذي ينتمي، في **بالبك**، إلى «وليمة البهائم العجيبة»[6] التي يتطلع إليها المساكين عبر الزجاج. وأخيراً، وعلى مستوى أرفع أيضاً، يمكن النظر إلى أعمال فنان (فينتوي أو إلستير) على أنها «الأجزاء المنفصلة» لـ «عيد مجهول وملوَّن»[7]، عيد ربما لن يكون بلوغه أكثر تعذراً أو أكثر حظراً، في الوقت نفسه الذي يبقى، من جهته، غير معقول فكرياً.

ما تشترك فيه كل هذه الأعياد إنما هو تحديد صعيد يكون، بفعل طابعه حتى الغريب، صعيد **الحقيقة** ـ وهو تعبير يدل دائماً لدى بروست على الاشياء كما هي في ذاتها. هكذا في مخطط إجمالي لدوقة غيرمانت (هنا كونتيسة)، يستعيد الراوي «هذه الأعياد التي كنت أتصور أنها يجب أن تكون ذاتها فقط، في حين أن ما تبقّى مما كنت أراه لم يكن سوى نوع من مؤخرة مسرح

(4) Jean Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Gallimard, 1971), p. 514.

(5) Proust, *A la Recherche du temps perdu*, tome I, p. 273.

(6) المصدر نفسه، ص 681.

(7) المصدر نفسه، ج 3، ص 375.

حيث لا يمكن المرء أن يستشف شيئاً من جمال المسرحية وعبقرية الفنان»[8]. إن الغير (وكل شيء) ليس نفسَه حقاً إلا **ثمة** حيث لا أكون ـ أي مع الآخرين، وفقاً لما سيوضحه الغيور. إن إرادة بلوغ هذا الصعيد، ودخول هذا العيد لن تعبِّر إذاً عن مجرد الرغبة في تهدئة قلق لكن، بصورة أكثر ذهنية، سوف تتعلق بذلك «البحث عن الحقيقة» الذي يحدد فيه **جان سانتوي** موقع ثمن الحياة[9]. فبالفعل، في نقطة الانطلاق، «نوجد وحدنا. الإنسان هو الكائن الذي لا يمكنه أن يخرج من ذاته، الذي لا يعرف الآخرين إلا في ذاته، وحين يقول العكس يكذب»[10]. إنه الكائن، بالتالي، الغائب بالمطلق عما هو حقيقي. وبالنسبة لبروست، كما بالنسبة لكل التراث الديكارتي، لا يبلغ العقل أبداً الأشياء في ذاتها، **ثمة** حيث تكون، بل يملكها فقط في **أفكاره**، أي في **حجةٍ** يمكن أن تكون **الأنا**، الدماغ، لا بل (كما لدى مالوبرانش) الله، ويحددها بروست مجازياً على أنها «مذود» الفكر:

ألم يكن فكري أيضاً يشبه مذوداً كنت أحس بأني باق غائصاً في قعره، حتى للنظر إلى ما يحدث في الخارج؟ حين كنت أرى شيئاً خارجياً، كان الوعي بأني أراه يبقى بينه وبيني يحدُّه بحاشيةٍ روحيةٍ رقيقة تمنعني من أن ألامس يوماً مادته مباشرة؛ كانت تتبخر بشكلٍ ما قبل أن ألامسها، مثلما لا يلامس جسمٌ متوهجٌ رطوبة شيء مبلَّل يتم تقريبه منه، لأن منطقة تبخُّرٍ تسبقه دائماً[11].

وفي أماكن أخرى، سوف يقارن بروست الوعي بـ «سجَّادة

---

(8) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, collection Folio, préface de Bernard de Fallois (Paris: Gallimard, 1987), p. 83.

(9) انظر: Proust, *Jean Santeuil*, p. 641.

(10) Proust, *A La recherche du temps perdu*, 1954, tome 3, p. 450.

(11) المصدر نفسه، ج 1، ص 84.

مشعوذ»[12] نقلها معنا وتفصلنا دائماً عن الأرض **بالذات**: بما أن ماهية الأشياء **في ذاتها** تبقى مجهولةً، سواء على الصعيد الاجتماعي أو على الصعيد المادي (من هنا الشعور بالدوار لدى الراوي حين يعرف ما تقوله فرانسواز عنه من عاطل، بعد أن يبوح له جوبيان بذلك ـ كما لو اكتشف فجأة أن العالم الفعلي **مختلف** جذرياً عن الفكرة التي كان كوَّنها عنه دائماً). إننا لا ننظر إلى الأشياء أبداً إلا عبر سرب من الأفكار سريعة الزوال»[13]، وليس إدراكنا بحد ذاته سوى «ركام من الاستدلالات»[14] ينتشر بواسطته فوق كل شيء «حجابٌ من البشاعة والتفاهة»[15]. وينطرح السؤال: لماذا هذه «التفاهة» حتمية؟ ويجيب بروست لأن هدف **فكرةٍ** ليس إعطاءنا الشيء بالذات، في الفظاظة الجارحة لغيريته، بل أن نتمثَّله، أن نجعله في المتناول وغير ظاهر، أن نجعله يختفي في «تسوية التشابهات»[16]، وباختصارٍ أن ندمجه في **العادة** التي لا شيء غيرها يجعل العالم صالحاً للسكن بالنسبة إلينا. إذا لم يتم التحكم بالغيرية، إذا لم نتوصل لتكوين فكرة عنها، إذاً إلى الاعتياد عليها، يولد الألم عندئذ، أي «نوع من الحاجة لدى الجسم ليعي حالة جديدة تقلقه»[17] ـ وندخل بذلك من دون أن نكون أردنا إلى طريق الحقيقة المرهوب.

---

(12) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade; nos. 100-102, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard, 1987), tome I, p. 812.

لم نتمكن من أن نستخدم غير الجزء الأول من هذه الطبعة الجديدة والممتازة.

(13) انظر: John Ruskin, *Sésame et les lys: Les Trésors des rois, des jardins, des reines*, traduction et notes de Marcel Proust (Paris, 1987), p. 136, n. 25.

(14) Proust, Ibid., tome II, p. 419.

(15) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Gallimard, 1971), p. 178.

(16) المصدر نفسه، ص 126.

(17) Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome II, p. 323.

ففي الواقع، يسكن الانسان عموماً على سطح متجلد من الأفكار والعادات التي لا يستشعر تحتها شيئاً آخر. إنه (أي السطح) يخفي الأشياء عنه ويخفيه هو عن نفسه، لأنه لا يمكن المرء أن يعتاد على العالم إلا وهو يشوِّه فرادته الخاصة به ويسوّيها أيضاً، هذه بالذات التي يسميها بروست، في *Les Plaisirs et les jours*(*)، النفس. لكن عاجلاً أو آجلاً تظهر التشققات في هذا الحائط، بمناسبة مرض، كما بالنسبة لبلداسار سيلفاند، أو عند اقتراب الموت، الذي تفر أمامه العادات مثل عصافير أمام منزل جنائزي[18]؛ في تلك اللحظة، تختفي «أرض الصحة الجيدة» (القشرة الرقيقة للأفكار «المعتادة»)، ينزاح «الحجاب الذي يخفي عنا الحياة، الموت الذي فينا، ونلمح الشيء المريع الذي هو التنفس والعيش»[19]، على غرار مدرّع جيريكو الذي «بعد أن أصيب بجرح مميت يبقى ممسكاً بحصانه وقبل أن يسعى للنهوض أو للسقوط تماماً، ينظر مواجهةً إلى المجهول الرهيب الذي يُسائل جسده مع كل عذابات الألم الأعظم»[20]. وسوف نرى أن الفنان يعيش في هذا الاستباق للموت ـ هو ذلك الذي يسعى لـ «تذويب جليد» الإدراك والصعود ثانية إلى الجرح، إلى الانطباع الأول الذي تتركه لدينا الأشياء والذي يكتشفه في الحال الإدراك، المفهوم، الكلمة؛ لكن، على هذه «الطريق المشؤومة والمعدَّة لأن تكون أليمةً، طريق المعرفة»[21]، لا يفعل غير أن يدفع إلى النهاية حالة شائعةً. كلٌّ إنسان يحدس، بالفعل، بهذا القدر أو ذاك من الوضوح، بأن

(*) اللذات والأيام (المترجم).

(18) انظر: Proust, *Jean Santeuil*, p. 201.

(19) المصدر نفسه، ص 158 و160.

(20) المصدر نفسه، ص 221.

(21) Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome II, p. 1115.

الحقيقة ليست في أفكاره التي لا تعطيه أبداً غير الممكن، ولكن بأن صدمة الصدفة الجائزة هي وحدها التي يمكن أن تضعه في علاقة مع «قليل من الواقع، من الحياة الحقيقية والمشتهاة»[22]. لقد كان الراوي، في طفولته من قبل، يرغب في رؤية البحر في عز العاصفة، لا «كمشهد جميل بل بالأحرى كلحظة مكشوفة من حياة الطبيعة»[23] ـ كما لو أن البحر، في العاصفة، تُنتزع إنسانيته جذرياً، ينفصل عن الفكرة المعتادة، الممكن سكناها التي نمتلكها عنه، وإذ يتصرف كما لو لم نكن هنالك، يصبح **مستحيلاً** لفرط ما هو واقع ويكشف لنا في الوقت نفسه حقيقة وجوده في ذاته. لكن بالفعل، فإن الواقع في ذاته لكل ما يكون طبيعياً (على افتراض أن لهذا التعبير معنى) لا يمكن إلا أن يبقى محجوباً بصورة نهائية: **الغير** هو الكائن الوحيد في ذاته الذي، لكونه لذاته في آن معاً، يمكن أن يتكشَّف لي كما هو في ذاته بالذات، متجاوزاً الفكرة التي لي عنه. وهذا هو السبب في أن الحب هو الفخ الأكثر جذباً والأكثر إثارة للخيبة الذي يمكن أن يضيع فيه البحث عن الحقيقة. إن الحب، حتى الأكثر طيشاً، يثيره دائماً الفضول بصدد «حياةٍ غريبة»[24]، «حياةٍ مجهولة»[25] ـ يسبقه دائماً شعور بشيء غامض يكلِّل بهالةٍ مسبقاً كلاً من جيلبرت، ومدام دوغيرمانت، وألبيرتين، وفي هذه الحالة الأخيرة (كما بالنسبة للوبري (**Lepré**) في *L'Indifférent*) سوف يبلغ أقصاه، بفعل الغرابة الجذرية لانحراف البطلة؛ لكن الحب هو، في الوقت ذاته، إرادة جعل هذه الحياة

(22) المصدر نفسه، ج 3، ص 514.

(23) المصدر نفسه، ج 1، ص 384.

(24) المصدر نفسه، ص 59.

(25) المصدر نفسه، ج 1، ص 100. من هنا الهيبة الجنسية للزي الموحد، سواء الذكوري (العسكريون، رجال الأطفاء)، أو الأنثوي (بائعة الألبان، الفلاحات، الخ.).

الغريبة تعترف بما تكون، هو «هذا الشعور الاستقصائي الذي يريد أن يعرف، لكنه يتألم لكونه يعرف ويريد أن يعرف أكثر»[26].

إن مصير هذه المحاولة وفشلها سوف يشغلاننا في ما بعد؛ فلنحفظ فقط، في الوقت الراهن، هذا التعايش في الإنسان البروستي لغريزتين أساسيتين ومتناقضتين، واحدةٍ تدفعه لأن يستمر في ما يكُونه، لأنْ يتمثَّل الغريب عبر تسويته في تفاهة الممكن القابلة للتحكم بها (وهو ما يؤدي إلى حكم العادة كثير النسيان)، وأخرى تجعله يسعى إلى العثور على صدمة الآخر، على انطباعه عنه، على «السعة الحقيقة»[27] وإلى الخروج من ذاته للدخول في عيد الواقع.

لكن لماذا، على غرار ما رأينا أعلاه، يظهر هذا العيد بادئ ذي بدء كعيد جهنمي؟ في أي مكان تحت الأرض ومرهوب يكون مسرحه المباشر؟ فبالفعل، إذا كانت السعادة تخفي عنا الأشياء بجعلنا قادرين على استخدامها، فإن أول واقع مَخْفيٍّ هكذا هو **الآخر** القريب والبعيد بصورة مطلقة في آن معاً، الذي هو جسدنا. وعندما يأتي المرض فيقطع العادة، «ندرك أننا لا نعيش لوحدنا، بل مقيدين إلى كائنٍ من عالم مختلف، تفصلنا عنه وديان سحيقة، لا يعرفنا ويستحيلُ أن نجعله يفهمنا: جسدنا»[28]. إن المرض يسجل بالضبط اقتحام ذلك «الصعيد الآخر»[29] لوعينا، (ذلك الصعيد) حيث تحت عادة العيش كان الموت يتقدم بصمت، ونحن لا يمكننا أن نردَّ عندئذٍ بأي شيء «على الصخب الذي يكتسحنا[30] به العالم وجسدُنا الخاص بنا»؛ ننتقل إلى عالم

---

(26) المصدر نفسه، ج 3، ص 57.

(27) انظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 1114.

(28) المصدر نفسه، ص 298.

(29) المصدر نفسه، ص 315.

(30) المصدر نفسه، ص 316.

مجهول يستحيل علينا أن نعطي فكرة عنه للآخرين (مثلما لا يمكن المأذونين أن يقولوا عن الحرب إلا أشياء تافهة)، لأن هذا العالم هو بالضبط ما قبل كل فكرة. إن الموت، والألم قبله، يجعل المريض هكذا غريباً عن ذاته وعن الآخرين أو يكشف بالأحرى أنه كان غريباً عنهم منذ البداية:

ليست الحقيقة الكبرى - يكتب الراوي وهو يفكر بجدته الميتة - **ليست، كما تحاول أن تجعلنا نعتقد رسومنا الفوتوغرافية الخ.، أن بين حياتها وحياتنا انسجاماً لم يستطع الموت أن يبدِّله، أن قدرنا في جوهره كان يعرفها، كان مصنوعاً لأجلها، أن وجهها، ذاتيتها كانت توجد بالضرورة في حياتنا؛ كلا، إن [الحقيقة] الكبرى، هي أنها لم تكن شيئاً بالنسبة إلينا، كانت غريبةَ لقاء، رفيقةَ لحظة؛ أنه لم يكن شيءٌ يحدِّد مصيرنا سلفاً، وأننا لن يرى بعضُنا [بعضاً] أبداً في اللانهاية؛ وفي حين كان كل حناننا يستتبع على ما يبدو كوننا يعرف بعضنا بعضاً أكثر من لحظة قصيرة، وأنَّ بين ماهيتنا وماهيتها تحالفاً إلى الأبد، لم يكن ذلك إلا مجرد لقاء**[31].

وإنه لغريب كفاية أن الرؤيا عينها هي ما ستأتي به الطريقة الأخرى، الأكثر إيجابية في الظاهر، التي يملكها الجسد العميق للظهور على المسرح - المتعة. إن المتعة تستلب الشخص من ذاته (هكذا في *La Confession d'une jeune fille*[*]، حيث تقتل البطلة رمزياً والدتها، أي روحها، عبر عرضها أمامها مشهد لذتها)، وتجعله أيضاً غريباً عن الآخر بصورة أكثر جذرية - هذه الغربة تفرض نفسها بالضبط في الغيرة التي لا تطول، وفقاً لبروست، سعادة الآخر أو مشاعره، بل دائماً «لذة تلك التي نحب، اللذة

---

(31) المصدر نفسه، ج 3، ص 1109-1110 (Variante de la *Fugitive*).

(*) اعتراف شابة (المترجم).

التي تمنحها واللذة التي تأخذها»[32]. إن المتعة، مثلها مثل الألم، هي، في جوهرها، «لا إنسانية»، «سر مادي» حيث يشعر المرء بـ «الجنون يتدفق»[33]، بظاهرة وسيطية[34] تحبط أي محاولة تطبيع، وتحتفظ، حتى تحت مظاهرها الأكثر شيوعاً، بأثر لا يمحى من السادية والانحراف (هذا «العالم اللاإنساني»[35] هو الذي يظهر للراوي من جهة **Méséglise** (ميزيغليز)، حين يراقب الآنسة فينتوي وشريكتها). أخيراً، إن المظهرين اللذين يظهر بهما الجسد البروستي ـ كجسد ألم وجسد متعة ـ هما كلاهما معتلّان بصورة متساوية ويفاقم غرابتهما **غير الشخصية** فضلاً عن ذلك واقع أنهما وراثيان بصورة شبه دائمة، أي منبثقان عن مكان آخر غير متوقع: تشمل هذه الوراثة الأمراض والانحرافات (هكذا كما كانت حال لوبري) وحتى قسمات الوجه، لأن ألبيرتين، وروزموند، وأندريه يخبِّئن في ذواتهن «مجهولاً بالنسبة إليهن، محفوظاً للظروف، أنفاً كبيراً، فماً بارزاً، بدانةً قد تثير الدهشة، لكنها في الواقع وراء الكواليس، على وشك أن تدخل المسرح، غير متوقعة، محتومة[36] ـ على غرار لازمة فاغنرية «تثير تضامن الحاضر مع الماضي الذي يوجهه فيما هو ينوّمه مغناطيسياً»[37]، إلى حد أن «كينوناتنا هي في الواقع، وبفعل الوراثة، مليئة بأرقام قبلانية(*)، ورُقى مؤذية يتم إلقاؤها، كما لو كانت هناك ساحرات حقاً»[38].

---

(32) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 388.

(33) Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome III, pp. 204-205.

المقصود هنا السيد شارلوس.

(34) المصدر نفسه، ج 2، ص 1009.

(35) المصدر نفسه، ج 1، ص 164.

(36) المصدر نفسه، ص 291.

(37) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 359.

(*) قائمة على أحد المذاهب السرية لدى اليهود القدامى (المترجم).

(38) Proust, *A la recherche du temps perdu*, II, p. 578.

إن اقتحام الجسد، بالنسبة لمن يتحمله، يعني إذاً دائماً اقتحام الضرورة بشكلها الأكثر عميً والأشد انعدام توقع، وهذا ما تعبر عنه الصورة المؤثرة لشارلوس مقيَّداً في بيت الدعارة، «بروميثيوس موافقاً ... مسمَّراً إلى صخرة المادة الخالصة»[39]. كذلك الأمر فإن رؤيا جسد الغير في ألمه ومتعته وموته تجعل الآخر بالنسبة لي غريباً بصورة مطلقة، لكنها تنتزعه في الوقت ذاته من صعيد «الظاهرات» المتحكم بها لتجعلني أواجه ما يكون فيه هو ذاته بالصورة الأكثر نهائية ـ ما لا يتلاءم فيه مع أي فكرة أو عادة. وهذا ما يمكن توضيحه بالتحول الموازي الذي تخضع له، في *Sodome et Gomorrhe*، الجدَّة وألبيرتين: إذ يحقق الراوي موت إحداهما وانحراف الأخرى، يحس بهما تصيران غريبتين بصورة جذرية، لكن الجرح الذي يُحَس به هكذا يصبح في الوقت عينه الثغرة التي تدخلان عبرها إلى قلبه من دون أن يتمكن من أن يبقيهما بعد الآن على مسافة (منه)، لأن كل مسافة ليست ممكنة «إلا في أفق [الـ]فكر»[40]، أي على الصعيد الظاهراتي: «إن كلمات **Cette amie, c'est M^{lle} Vinteuil**[*] كانت المفتاح السحري الذي ربما كنت عاجزاً عن العثور عليه بنفسي، والذي كان قد أدخل ألبيرتين إلى أعماق قلبي الممزق. والباب الذي كان قد انغلق عليها كان أمكنني أن أبحث عنه مئة سنة من دون أن أعرف كيف يمكن إعادة فتحه»[41]. وإذ يتطلع الراوي إلى الشمس تشرق في فجرٍ أحمر، يجد فيها صورة الجرح المفتوح فيه بفعل صدمة غرابة الآخر هذه، جرح معدٍّ ليصبح مجال معرفة ممزقة حيث سيمتلك ألبيرتين بصفتها لا يمكن امتلاكها أبداً. إن المعرفة هنا لم

(39) المصدر نفسه، ج 3، ص 838.

(40) المصدر نفسه، ص 497.

(*) هذه الصديقة، هي الآنسة فينتوي (المترجم).

(41) المصدر نفسه، ج 2، ص 1127-1128.

تعد إذاً تمثلاً، بل هي انفتاحٌ على غياب مستحوذٍ ويتعذر إصلاحه، وهو ما يشكل بلا ريب تلقينَ الإنسان الوحيدَ الحقيقة. ومن الغرابة بمكان أن نلاحظ أن بروست يستخدم للميتة كما للحبيبة الصورة نفسها، صورة الصاعقة: «إن الميتة بالذات، يكتب بصدد الجدة، رؤيا الموت المفاجئةَ كانت قد حفرت في نفسي، على غرار **الصاعقة**، هذا الانطباع، وفقاً لشكلٍ خطيٍّ فائق للطبيعة، لا إنساني، ما يشبه ثلماً مزدوجاً وغامضاً»[42]؛ وإذ يتذكر رحيل ألبرتين: «إن الحساسية، حتى الأكثر مادية تتلقى، مثل ثلم الصاعقة، توقيعَ الحدث الجديد[43] الأصليَّ والذي يمر زمنٌ طويل من دون أن يمكن محوه». وفي الحالتين، على ما يبدو، يَهُمُّ «الشخصُ» المعنيُّ أقلَّ مما يهمُّ حدثُ الصدمة بالذات، لأنه فقط في الصدمة بالذات، في الإشراق والجرح، بدا الآخر كآخر. إن الغيرة، كما الحدَاد، يطولان قبل كل شيء **واقعةً** مسجلة إلى الأبد. وما تنظر إليه أمُّ الراوي، فيما تفكر في أمها هي، إنما هو مشهد وداعهما الذي لا يمحَّي («كانت قد أخذت يد أمي، وبعد أن ألصقت بها شفتيها المضطرمتين، قالت لها: **وداعاً، يا ابنتي، وداعاً إلى الأبد**. وربما هذا التذكار أيضاً هو ما لم تكفَّ أمي يوماً عن النظر إليه بثبات»)[44]. كذلك الأمر، ففي حين لم يعد سوان غيوراً من أوديت، يبقى مأخوذاً بالضربات التي دُقَّ بها عبثاً باب شارع لابيروز «كما لو أن غيرته لم يكن موضوعها أوديت بالذات إلى هذا الحد إلا في ذلك اليوم، في تلك الساعة من الماضي المضاع، حين كان سوان قد دق عبثاً على كل مداخل فندق أوديت»[45]. (هكذا تتركز غيرةُ الراوي حول

---

(42) المصدر نفسه، ص 759.

(43) المصدر نفسه، ج 3، ص 424.

(44) المصدر نفسه، ج 2، ص 775.

(45) المصدر نفسه، ج 1، ص 524.

«الخطّين الصغيرين المتوازيين لجيلبرت والشاب المتقدمين بخطوات صغيرة في جادة الشانزيليزيه»[46]، وعموماً، تتعلق الغيرة دائماً بواقع ظرفي («ما كانت تفعله أحياناً في الساعة الثالثة حين أتى»)، غير موجود إلا في تذكُّر كائنٍ يرفض أن يبوح به[47] ـ تتعلق بـ «احتمالٍ ... يجول فكرنا وينبح أمامه» ولن يبلغه أبداً أيُّ استدلال عقلي.

هكذا فإن صعيد الجسد ظهر لنا كمشابه لصعيد الصدمة، والاحتمال وأخيراً الوجود، بوصف هذا الأخير لا يمكن استنتاجه انطلاقاً من فكرة لا تعطي أبداً، لدى بروست كما لدى ديكارت، إلا الممكن: والحال أن «الواقع هو شيء لا علاقة له إطلاقاً بالممكنات، مثلما لا علاقة لطعنة سكين نتلقاها بحركات الغيوم الخفيفة فوق رؤوسنا»[48]. إن طغيان الواقع على الممكن يمكن أن يكون مصدراً للحماس، كما في المساء الذي عثر فيه سوان مجدداً على أوديت وبات عشيقها بعد أن يئس من لقائها ـ إنه ساعتئذ «الواقع اللذيذ، غير المأمول، الظافر»[49]؛ لكن هذا الطغيان، بصورة أكثر تواتراً، وكما بيَّنَت كل أمثلتنا تقريباً، مولِّدٌ للإرهاق: إن العيد الغريب للجسد والواقع يبقى، لدى بروست، جهنمياً للغاية.

* * *

لقد كتب ديكارت في رسالة عام 1645 ما يلي: «الماهية هي الشيء بوصفه **موضوعياً** في الإدراك؛ والوجود هو الشيء بوصفه خارج الإدراك»[50]. إن صدمة هذا الخارج، أي صدمة

---

(46) المصدر نفسه، ص 625.

(47) Proust, *Jean Santeuil*, p. 524.

(48) Proust, *A la recherche du temps perdu*, I, tome I, p. 363.

(49) Proust, *Jean Santeuil*, p. 220.

(50) Descartes, Lettre à X, 1645 (*Oeuvres*, éd. Adam-Tannery, IV, p. 350).

الحدث المحتمل وجوده دائما، إنما هي ما يعنيه بروست، كما رأينا، بـ «عيد جهنمي». لكن الماهية هي أيضاً عيد، لا يقل غرابة ومناعة عن عيد الجسد، وإن كان أقل مأساوية. فلنذكِّرْ أولاً بأن «الماهية»، لدى بروست، لا تعني فكرة عامة قد تعبر عنها كلمة: بما أنها مفردة دائماً، تُقال في **اسم** علم لمكان أو شخص ـ ذلك أن الارستقراطية تمتلك هذا الامتياز المتمثل في أن أسماء الأشخاص هي أسماء أمكنة أيضاً فيها. كل واحد من هذه الأسماء (البندقية، أو بارم، أو بالبك) يعبِّر عن «مجهولٍ مختلف من حيث الماهية عن الآخرين»[51] ويُعْلَن عنه كممتلئ بـ «حياة لم يتم عيشها بعد، حياة سليمة ونقية»[52]. كانت غيرية الجسد تعني إلحاح حتميةٍ ماديةٍ أعدَّتها «وِساطياً» وراثةُ الماضي؛ بينما الاسم هو، على العكس، وعدٌ (في المستقبل) بـ"شيء جديد تماماً»، بـ"هدية كبرى تكتنفها الأسرار»[53]، بمستقبل مجهول، وبكر ومليء حياةً، قد يُدخلني إلى عالم **الحقيقة** هذا حيث لست موجوداً **بعد**. على غرار الأفكار الأفلاطونية، يكون كل «موضع» بروستي معزولاً باسمه عن كل المواضع الأخرى ويكون اسمه هذا قد حدد له «جواً مغلقاً»[54] ولا شبيه له، لكنه يتبخر بالضبط حالما يكون المرء، بعد أن فتح الباب أو نزل إلى المحطة (مكان سحري أيضاً حيث ينادى بالاسم ويُعلن عنه)، قد وصل إلى المدينة:

ما أن دخلت بالبك، حتى كان ذلك كما لو أني فتحت اسماً كان ينبغي إبقاؤه مُحكم الإقفال، وكما لو أن الناس الذين كانوا يمرون في المكان، فرع كونتوار ديسكونت، مدفوعين بصورة لا تقاوم بضغط خارجي وقوة هواء مضغوط، استفادوا من

---

(51) Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome I, p. 387.

(52) المصدر نفسه، ص 390.

(53) Proust, *Jean Santeuil*, p. 249 (définition du *lendemain*).

(54) Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome II, p. 1005.

المخرج الذي كنت قد قدمته لهم بصورة متهورة، عبر طرد كل الصور التي كانت تعيش هناك حتى ذلك الحين، حافلةٍ كهربائيةٍ، مقهى، فاندفعوا إلى داخل المقاطع اللفظية[55].

هكذا، إن الحياة **الأخرى** التي يعد بها الاسم تتكشف بصورة محزنة لدى التجربة عن كونها لم تتغيّر، أو بصورة أعم تقتل المعرفةُ قدرة الأسماء لأن الاسم هو «شيء سابق للمعرفة»[56]، «جرَّةٌ (تحتوي)[*] ما لا يمكن معرفته»[57]، وفي الوقت ذاته مناسبةٌ وناتجٌ لتثبيتٍ خياليٍّ للرغبة التي تسبق أي نشاط نظري والتي لا يمكن هذا النشاط إلا أن ينجِّسها عبر ترجمة أسماء العلم إلى كلمات شائعة. ففي عالم الطفولة، العالم الأول الذي عشنا فيه، كان كل شيء فريداً، مثالياً، مفرداً وشاملاً في آن معاً: «لم يكن [جان سانتوي] يقول إن في القناة إوزّاً عراقياً بل الإوزَّ العراقي، وإن في التربة **زهرة** كاميليا، بل **الـ**كاميليا»[58] (مثلما ليست كنيسة دو كومبري كنيسة، بل الكنيسة) ـ الطفولة هي تلك اللحظة التي يكون فيها حتى اسم الجنس لا يزال اسم علم، هي عالم أفلاطوني حيث كل شيء مليء بالأفكار وحيث الإنسان الصغير يغوص باستمرار في طقس ديني لا يعرفه. وفيما بعد، لن يكون للأشياء والمناظر، إلا في الحلم فقط، «مظهر من الطبيعة نفسها للأسماء، المظهر المصنوع من الخيال والرغبة الذي لا نعود نعثر عليه بعد استيقاظنا»[59]، كما لو أن عالم الحالم يتماثل مع عالم من أسماء العلم الخالصة؛ لكن في حياة اليقظة، يمكن

---

(55) المصدر نفسه، ج 1، ص 660.

(56) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, p. 270.

(*) الكلمة بين هلالين من وضعنا، لمزيد من الإيضاح (المترجم).

(57) المصدر نفسه، ص 272.

(58) Proust, *Jean Santeuil*, p. 334.

(59) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, p. 273.

فقط لـ «الزخرفة الزجاجية المترجرجة والمؤقتة»[60] لاسم العلم أن تحط بصورة خاطفة على الشيء الفعلي، مثل انعكاسات الفانوس السحري على أثاث غرفة كومبري: هكذا بالنسبة لأمير ساكس، «هذه الفكرة الخارجية بالنسبة إليه، وغير الملموسة، والشاسعة، والمهتزة مثل انعكاس كانت تبدو تسبقه وتقوده كإله، غير مرئي بالنسبة لباقي الناس، يقف بقرب المحارب الإغريقي!»[61]. يحتفظ الاسم من مسافةٍ بكل طابعه كوعدٍ فوبشري، من هنا تأثُّرُ الراوي حين توجَّه الدعوة إليه باسم غيرمانت:

كانت تبدو مقدمةً لي على هذه البطاقة لذةٌ سليمة، لم تنحطَّ بفعل أي فكرة بشرية، أيِّ ذكرى مادية لمعاشرةٍ تجعل الأشياء متشابهة. كان ذلك اسماً، اسماً خالصاً، ممتلئاً أيضاً بصوره الجميلة التي لم تكن أي ذكرى أرضية تحط منها، كان ذلك قصر حكاية جن يصير، بسبب تلك البطاقة المتلقاة، موضوع امتلاك ممكناً، بفعل نوع من التفضيل الإطرائي للاسم الذي تكتنفه الأسرار بالنسبة لي[62].

يبدو الاسم، هنا، يدعو تلقائياً لدخول هذا العيد الذي يَكونه، وهو ما لا يحول دون الرعب المقدس للمدعو (الذي تسكنه دائماً فكرة خداع)، ولاسيما حين يجعل «المنادي» «اسمه يطير مثل رعد قاتم وكارثي»[63] عبر الصالات الممتلئة باسم غيرمانت. لا تحصل الكارثة المرهوبة، بل على العكس، فالسحر هو الذي يضمحل، بعد أن تحصل المعرفة، ولا يمكن بروست إلا أن يختم بكآبة، ناصحاً بـ «الاستعاضة من كل العلاقات

---

(60) Proust, *A la recherche du temps perdu*, p. 9.

(61) المصدر نفسه، ج 2، ص 38

(62) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, p. 242.

(63) المصدر نفسه، ص 245.

الدنيوية والكثير من الرحلات بقراءة حولية غوتا(*) ودليل سكك الحديد»[64].

هذا الافتتان الذي تمارسه الأسماء يقترب بصورة غريبة كفايةً من الافتتان الذي توحي به الفتيات. إن ما يغوي لدى عابرة هو أيضاً «حياةٌ مجهولة»، «حياةٌ لأن نفسي لا تكون تلقّت منها إلى الآن نقطة واحدة، قد تمتصها بشراهة، في جرعات طويلة، في تشرُّب أكثر كمالاً»[65] ـ حياةٌ جديدة ومختلفة بالمطلق، قد يعني تقاسمها ولادة جديدة، كما العيش في بارم، أو أن يستقبل المرءَ آلُ غيرمانت. إن كل امرأة نلمحها تعكس أَلَقَ فتنةٍ فريدة تماماً وتبرز كـ«ماهية سامية وفردية، منفصلة عن كل شيء»[66]، تعيش «وجوداً مطلقاً»، «بذاته»[67] (إنها كاتوتون **Kath'auton**(*) أفلاطون)، مثل قصيدة، أو عالَم، أو فكرة أو إله (وكلها عبارات مترادفة لدى بروست). وفي الواقع، «مذ لم يعد الأولمب موجوداً، يعيش سكانه على الأرض.. فالشوارع، والجادّات ملأى بالآلهات»[68]، وحتى فتيات بالبك يشكّلن موكباً من «الجرَّارات **Processionnaires**(**) الإلهيات»[69]

(*) حولية نَسَبية، ودبلوماسية وإحصائية كانت تصدر في مدينة غوتا الألمانية من عام 1763 إلى عام 1944 (المترجم).

(64) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 531.

وللاسم من جهة ثانية ميزة تجريد حامله من وجوده المادي (Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 542) مثلما يحدث، على العكس، أن يختزل الموت الفرد إلى اسمه، كما اختُزل سان-لو في جنازته إلى الحرف الأول غ من غيرمانت الذي آل إليه مجدداً بفعل الموت (المصدر المذكور، ج 3، ص 851).

(65) المصدر نفسه، ج 1، ص 795.

(66) المصدر نفسه، ج 2، ص 45.

(67) المصدر نفسه، ص 44.

(*) الشيء بذاته (المترجم).

(68) المصدر نفسه، ج 3، ص 147 و169.

(**) حشرات ضارة تسير في صف، مثلما يسير المؤمنون في الزيَّاح (procession)، طائفين بأشياء مقدسة في الكنيسة أو خارجها (المترجم).

(69) المصدر نفسه، ج 1، ص 795.

اللواتي يحلم الراوي بأن يتخذ له مكاناً بينهن. وربما يمكن الرد على المقارنة بأن هيبة الأسماء (أكانت أسماء مدن أو أسماء أشخاص) هي هيبةٌ للغياب، في حين أن إغواء **الحب الصاعق** يفترض على العكس حضور الموضوع. لكن حضور **العابرة** هو حضور مُدرَكٌ في الحركة بالذات التي تنعطف بها إلى غياب («وصولكن الذي لا ينتهي والمبلبل دائماً، أيتها الفتيات»)[70]، حتى أنه يمكن القول عن الجمال إنه ليس «سوى القسم المكمِّل الذي يضيفه إلى عابرة مجزّأة وشاردةٍ خيالُنا الذي يُفرط في إثارته الأسفُ»[71]. وفي الرغبات الأكثر جسدية في الظاهر لدى الراوي، «الموجهة دائماً من جهة معينة، والمركّزة حول الحلم عينه»، يبقى المحرك الأول إذاً فكرةً (بالمعنى الأفلاطوني للكلمة وليس بالمعنى الديكارتي)، «فكرةً كانت في النقطة الأكثر مركزية فيها. . . فكرةَ الكمال»[72]، وينبغي أن نفهم هنا هذه العبارة الأخيرة كمرادف لإنجاز، لإطلاق، لختام، لعالم مستقل ذاتياً. لكن هذه الفكرة التي هي الآخر، هذا الإله، هذا التبلور لصورة سامية لا يمكنها، مثلها مثل اسم العلم، إلا أن تسبق المعرفة: «إذا فكرنا بالأشخاص الذين رغبنا في التعرف إليهم، نحن مجبرون على الاعتراف بأنه كان هناك عندئذ شخص مجهول جميل سعينا للتعرف إليه، واختفى في تلك اللحظة»[73] ـ وسيقول الراوي في ما بعد عن رؤيته الأولى لألبرتين: «هذه الشابة ذات الخدَّين المكتنزين التي تطلعت إليَّ بتلك الدرجة من الجسارة في زاوية الشارع الصغير والشاطئ، والتي أظن أنها كان يمكن أن تحبني، لم أرها مجدداً على الإطلاق، بالمعنى الدقيق للكلمة»[74].

(70) المصدر نفسه، ج 3، ص 64.
(71) المصدر نفسه، ج 1، ص 713.
(72) المصدر نفسه، ج 2، ص 46. (الخط تحت فكرة من وضعنا).
(73) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, p. 78.
(74) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, p. 846. =

واضح تماماً: إن عيد الآلهة والآلهات هذا، الانعكاس العفوي للخيال الذي يضمحل ما أن يَبدأ التفكير والتجربة، يتعارض كلياً مع العيد الجهنمي للجسد والواقع. ففي الحالة الأولى، نحن إزاء اندفاع نابذ للمركز، نحو شكل مثالي ودالٍّ إلى أبعد الحدود؛ وفي الثانية إزاء جرحٍ صادرٍ عن خارجٍ جائز وعبثي في ضرورته بالذات. ثمة هنا «جهتـ"ـان متعارضتان بقدر ما تتعارض جهة ميزيغليز (التي يبلغ استكشافُها أوجَه في لقاء السادية) مع جهة غيرمانت، وهي مكان **اسم** خالص، مكانٌ أيضاً حيث يكتشف الراوي معالجة الدالِّ ـ الكتابة. لكن مثلما تفضي كل رواية بروست إلى توحيد الجهتين (بالمسير، أو السيارة أو الزواج!)، فإن كل نقطة يتجلى فيها الحد الأقصى من الغيرية «البيضاء» سوف تُبرز أيضاً حداً أقصى من الغيرية «السوداء». مثلاً، إن نبيلاً هو قبل كل شيء **اسم**، لكنه جسدٌ بالدرجة نفسها من السمو ـ جسد مرت به الوراثة عدة مرار (مثلما ريشة الرسام فيرمير (Vermeer) على الجزء الصغير من الحائط الأصفر) وجعلته «معبِّراً وصافياً» مثل عمل فني: إن الأرستقراطية، «التي هجرت الفكر» وحررته لأجل أفكار دنيوية (الاشتراكية، الخ)، اختفت فيه على مستوى الجسد «في خطوطٍ لا واعية ونبيلة»[75]. وإذا كان الراوي، لكثرة ما يتردد على الصالونات، يتذوق أولاً لذة أفلاطونية «في أن يرتب أسماء علم»، «ويركبها بعضاً بالنسبة للبعض الآخر»، أسماء علم ظهرت في البداية بصورة منعزلة، ويتوضح أنها تشكل بنية تمكن مقارنتها باللغة، «حيث كل قسم يتلقى، بالتناوب، من الأقسام

يمكن أن يحدث أيضاً أن تستمر هذه اللحظة الأولى من الانبهار، وإن كان مكبوتاً، في إضاءة المعرفة اللاحقة من تحت: «إن المخلوقات فوق الطبيعية التي كانتها لحظةً بالنسبة إليّ، كانت تضع أيضاً، حتى من دون علمي، شيئاً عجيباً في العلاقات الأكثر تفاهة التي أقمتها معها، أو بالأحرى كانت تصون هذه العلاقات من أن تكون فيها أي تفاهة» (المصدر المذكور، ص 950).

(75) المصدر نفسه، ج 2، ص 414 (بصدد سان-لو).

الأخرى، مبرر وجوده مثلما يفرض عليها ذلك الخاص به»[76] ـ هذه المصاهرات، هذه القرانات لدالّات صِرفة تُفضي إلى تكوين ذرّيات، «سلالات» شبه حيوانية، من مثل «السلالة الغامضة ذات العيون الحادة، ومنقار العصفور»[77]، سلالة آل غيرمانت، المنعزلة في «مجدها الطيري بصورة إلهية»[78]. هذا التخصيص للجسم الأرستقراطي يستعيد عن كثب شديد تخصيص الجسم المنحرف، حين لا يلتحق به من دون قيد أو شرط ـ هكذا مع شارلوس، الرجل «عريق النسب» بامتياز والممثل الكامل في الوقت عينه لسلالة سدوم «الملعونة». ويمكن إبداء الملاحظة نفسها بخصوص الفتيات: بوصفهن «جرّاراتٍ إلهيات»، عابرات غطاسيات[*] أو بالأحرى عابرات التجلي الإلهي، هنَّ بالتأكيد إلهات، ولكن الإلهات الهمجيات لعالم تسود فيه «الصحة، واللاشعور، واللذة، والقسوة، واللاعقلانية والفرح»[79]؛ إنهن، يقول الراوي متكلماً مرة واحدة لغة الفلاسفة، الـ «توضيع اللاواقعي والشيطاني للحيوية شبه الهمجية والقاسية التي كان محروماً منها جداً ضعفي وفرط حساسيتي المؤلمة وعقلانيتي»[80]. إن إغواءهن الوحيد (الذي سوف يتركز ويتلخص في ألبيرتين) يأتي إذاً من كونهن «يوضِّعن» ما يكون بالضبط ما دون كل موضوعية ويبقى بالنسبة للوعي، بوصفه هذا، المختلف جذرياً ـ الجسد كحدثٍ خالصٍ للاستمتاع والموت. إن ما

---

(76) المصدر نفسه، ج 2، ص 537. وانظر ص 111، المعادلة ارستقراطية ـ مكتبة ـ فقه ـ علم اشتقاق.

(77) المصدر نفسه، ج 3، ص 976.

(78) المصدر نفسه، ج 2، ص 80.

(*) نسبة إلى عيد الغطاس (l'épiphanie)، أو اليوم الذي تجلى فيه المسيح لملوك المجوس (المترجم).

(79) المصدر نفسه، ج 1، ص 830.

(80) المصدر نفسه، ص 855.

يوحِّد هكذا الارستقراطيين والفتيات ويجعل منهم، بالنسبة لوعي الراوي، شكلَي الغيرية الأكثر فتنة، إنما هو كونهم ليس لديهم نَفسٌ أو داخلية، بل يظهرون كالقران الصرف بين جسد واسم (اسم غيرمانت، جيلبرت، ألبيرتين)، كصورٍ جميلة وقاسية تَنْتُج لا انفعاليتها من الإلهي والحيواني عبر اختصار طريق الصعيد الإنساني.

تظهر مدام دو غيرمانت، الامرأة والأرستقراطية، كنموذج هذا القران بالذات:

كانت روح مدام دو غيرمانت تروق لي بالضبط بما كانت تستبعده (وكان يؤلف بالضبط مادة فكري) وكل ما كانت قد تمكنت من الاحتفاظ به لهذا السبب بالذات، أي هذه القوة المغرية للأجساد المرنة التي لم يفسدها أي تأمُّلٍ منهِكٍ، أو همٍّ أخلاقي أو اضطراب عصبي. كانت روحها ذات التكوين السابق جداً لتكويني، تعادل بالنسبة لي ما كانت قدمته لي مشية فتيات الزمرة الصغيرة على شاطئ البحر. كانت مدام دو غيرمانت تقدم لي، هي التي دجنها اللطف واحترام القيم الروحية وأخضعاها، القوةَ والسحرَ لدى ابنةٍ صغيرة قاسية لأرستقراطية ضواحي كومبراي التي كانت تركب الخيل، منذ طفولتها، وتحطم حقو القطط، وتقتلع أعين الأرانب ـ ومثلما كانت قد بقيت زهرةَ فضيلة، كان أمكنها أن... تكون ألمع عشيقات أمير ساغان[81].

لكن تجربة الحب سوف يجري المضي بها إلى نهايتها مع ألبيرتين، وليس مع الدوقة، لأن الراوي سيجد، هنا فقط، «حداً أقصى من الابتعاد»[82] ومن الغرابة. وبالفعل فإنه بين سوان وأوديت كان هناك بوتيسللي وفينتوي؛ وبين الراوي وجيلبرت، بيرغوت؛ وبين الشخص ذاته ومدام دو غيرمانت، ذكرى جيلبير

(81) المصدر نفسه، ج 2، ص 503.

(82) المصدر نفسه، ج 3، ص 142.

لوموفيه (Gilbert le Mauvais) وماضٍ إقطاعي بكامله. لكن من ألبيرتين إلى الراوي، لا يوجد أي توسط ثقافي[83]، وحين تظهر، فكصورة أو وجه أسطوري للحياة بكل فجاجتها. والحال أن هذا الابتعاد المطلق بالضبط هو ما يتطلبه كمال الحب:

لقد أُصبت بصدمة قلبية خفيفة، حين لمحت على الصفحة الأولى للائحة الغرباء كلمتي سيمونيه وعائلته. كانت لديَّ أحلام يقظة قديمة تعود إلى طفولتي وحيث كل الحنان الذي كان في قلبي - لكن الذي لم يكن يتميّز مما يشعر به ذلك القلب -، كان يغمرني به كائن مختلف عني بقدر الإمكان. هذا الكائن، مرة أخرى، كنت أنا الذي أصنعه، مستخدماً لأجل ذلك اسم سيمونيه وذكرى الانسجام الذي كان يسود الأجساد الشابة التي رأيتها تعرض نفسها على الشاطئ في طوافٍ رياضي جدير بالعصر القديم وبجيوتو[84].

---

(83) لكن فقط توسعي طبيعي، وبالنظر إلى ذلك صورة البحر، التي ربما ليست سوى معادل رمزي للفتاة. هنالك في الواقع لدى بروست رابط ثابت بين الأنوثة والماء، أو الاستحمام، لمزيد من الدقة. انظر المشهد الغريب حيث يتولد انطباع لدى جان سانتوري، المسموح له برؤية أمه تستحم، ببلوغ مكان أسطوري، «مدخل البحار الجليدية»: «إذ رأى أمه تلعب في ذلك المكان ضاحكة، مرسلة إليه قبلاً وراجعة منه جميلة تحت قلنسوتها المطاطية الصغيرة والماء يسيل منها، ما كان اندهش لو قيل إنه ابن إلهة وإنه هكذا تمكن من رؤية مدخل ذلك العالم الغريب» (Proust, Jean *Santeuil*, p. 306). كذلك الأمر، تظهر دوقة غيرمانت للراوي في «مغطس» في الأوبرا، مغطس يُحوَّل في الحال إلى «مغارة بحرية» و«مملكة ميثولوجية لحوريات الماء» (Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 38). هنالك في خلفية كل هذه المشاهد نوع من تسلط أسطورة أكيتون(*)، أي الرؤيا الانتهاكية لشيء ما عارٍ، والهي وعديم الرحمة.

(*) أكيتون صياد فاجأ أرتيميس في الحمّام، فحولته الإلهة الغاضبة إلى أيل سرعان ما افترسته كلابه (المترجم).

(84) المصدر نفسه، ج 1، ص 807.

(*) جيوتو دي بوندوني، رسام وفسيفسائي ومهندس معماري إيطالي. ترك لوحات جدارية عن حياة القديس فرانسوا الاسيزي في أسيز وفلورنسا، ومشاهد عن حياة المسيح في بادو (المترجم).

إن المعنى الأول للحب لدى بروست، هو أني لا أستطيع التصرف بما أملكه (بما أكونه) إلا إذا بادلني إياه آخر، والأكثر غيرية ممكنة. **فالأنا** بالذات ليست شيئاً، هذا إذا لم تكن جفافاً صحراوياً. لا يُشعر بها كشيء إلا إذا كانت الأنت الخاصة بك أنت(*) (**Le toi de toi**)، لكن شرط ألا تكون (أنت)، بأي شكلٍ من الأشكال، أنا. من هنا ورطة حتمية، لأنك إذا كنت حقاً آخر، لا تهتم بي، وإذا كنت تهتم بي، لم تعد آخر حقاً، بتَّ متمثلاً، محوَّلاً، معرَّضاً للشبهة ـ لم تعد تهمُّني. والحال أن الغيرية الوحيدة المتعذر تبسيطها هي الغيرية السوداء، لأن الغيرية البيضاء، كما سبق ورأينا، تضمحل مذ نقترب منها ونعتاد عليها. ولكي يدوم الحب يجب إيقاظه إذاً بالانبهار الإلهي لغيرية بيضاء، والإبقاء عليه بالصدمة المتجددة لغيرية سوداء؛ لكن هذه الغيرية الناتجة من الجسد في اختلاف متعته، لا أنتظر منها أيَّ إرجاعٍ أو **اعتراف** ـ لن أصير يوماً، على هذا المستوى، أنت لك أنتَ (**un toi pour toi**)، وهذا هو المأزق أو الإحراج (**aporie**) الذي يبقى علينا أن نتفحص نتيجته.

* * *

لقد انطلقنا من تحديد البحث البروستي عن الحقيقة كبحث عن الغيرية. وهذه الأخيرة ظهرت لنا على التوالي كمزدوجة: إما غيرية الجسد، لكنها تبقى عندئذ صدمة خالصة لا معنى لها ـ أو غيرية الاسم، لكنها تضمحل عندئذ ما أن نقترب منها وتتركنا نسقط مجدداً في المعتاد. إذا لم يكن في وسع **الأنا** إذاً أن تجد الحقيقة لا خلف ذاتها، في ماضي الجسد، ولا أمام ذاتها، في مستقبل الاسم، يبقى لها أن تجدها في ذاتها، في الحاضر الذي تكون فيه. لكن إذا كانت الحقيقة تتحدد كغيرية بالنسبة للوعي الذي أملكه بخصوص نفسي بالذات والظاهرات، لن يمكنني أن

(*) ويمكن أن نقول أيضاً، على سبيل التبسيط، أنت أنت (المترجم).

أكون مكان الحقيقة إلا بمقدار ما يكون **أنا (je)** آخر. سبق أن رأينا أنه إذا كان يمكن الحب أن يعطي انطباعاً بأنه كائن **حقاً**، فذاك لأنني، في هذه التجربة، لم أعد أنا، بل آخر، أنت لك أنت. حتى إذا أخفق جان سانتوي أخيراً في معانقة فالنتين، فهو يحس مع ذلك، في هذه المناسبة، بذلك الشعور العابر بأنه دخل «غرفة الحياة الرائعة» «في قصور لم يكن يعرفها» وذلك لأن الآخر، «إذ يحطم مظاهره، ويرمي بقناعه، [يكون] بالنسبة إلينا ذلك الذي كنا نفتكره مع أولئك الذين كنا نغار منهم، أو بالأحرى، إذ يعاملنا كآخر لا يعود [يقول] لنا أنت **ذلك الذي أخدعه**، بل أنت **لم تعد أنت**، **أنت شريكي**، **أود أن أسرَّك**، **فلنَنْلْهُ**»[85]. لكن طالما أن هذه الأنت **لم تعد أنت** تتوقف على النية الطيبة لدى الآخر، فالخيبة ممكنة دائماً لا بل مرجحة؛ وإنما فيَّ أنا بالذات وبي أنا بالذات ينبغي الشعور بوجودِ آخرَ فيَّ ليس أنا وقد يكون الوجه الآخر لـ وعيي ـ بوجود «أنا آخر»، ذلك بالضبط الذي «ينتج كتباً»[86] ويشتغل كموضوع الكتابة. ويمكن أن يكون اسم هذا الآخر مستعاراً من التراث الديني وسوف نتكلم عندئذٍ على النفس؛ وبما أن هذه الأخيرة تُصوَّر دائماً كامرأة، سيكون مفترضاً في الفنان، كما في المثلي، أن يؤوي في ذاته امرأة أسيرة تصبح، لدى المثلي، «بشعة المنظر»[87] في الجسد الذي تملكه، لكن الذي يمكن الفنان أن ينتجه في الخارج في الجسد الروحاني لعمل فني: تلك الجملة الموسيقية لفينتوي، مثلاً، تستحضر إلى حد الوسواس هذه «الأسيرة الإلهية»[88]، «الجنية، حورية الغابات، الألهة المألوفة»، «المجهولة الوحيدة

(85) Proust, *Jean Santeuil*, pp. 839 et 842.

(86) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 221.

(87) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 620.

(88) المصدر نفسه، ج 1، ص 350.

التي حصل أن التقيتها»[89]. إن أسماء أخرى، تقدمها الفلسفة هذه المرة، سيكون بالإمكان طرحها كمعادلة لاسم النفس: هكذا فإن «الأنا العميقة»[90]، «الإله الداخلي»، «الجوهر الفرد **(monade)** الشامل»[91]، «نموذج الإنسانية» الذي نحمله في ذاتنا، «المني الكامل»[92] الذي يمثّل في كل فرد ما فيه من خاص، أي فوشخصي **(Supra-Personnel)**. لكن الجواب البروستي الأصيل سوف يُستخلص، كما نعرف، من أخذ الزمن بالاعتبار، على أنه ما به أنا (je) يكون أو يصبح بالأحرى آخر.

وإذا نظرنا إلى **الأنا (le moi)**، كحضورٍ ذاتيٍّ بحت للـ «أنا أفكر»[*]، تكون شيئاً سطحياً بالمطلق، وإذا نظرنا إليها لأجل ذاتها **(pour elle-même)**، كما في النشوة التي تحتجزنا في الحاضر، تفضي بنا إلى «المثالية الذاتية، الظاهرية[**] الخالصة»[93]، التي تعتبر أنه لا يوجد **غير** المظاهر والسطوح الملتمعة. لكن **الأنا** تكتسب «حجماً»، «عمقاً»، «امتلاء»[94] إذ تتراكب في التعاقب الزمني، مثلما صنع فيرمير (Vermeer) «المادة الثمينة» للجزء الصغير من الحائط الأصفر، «عبر تمرير عدة طبقات من اللون»[95]. ومن

(89) المصدر نفسه، ج 3، ص 259-260.

(90) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 537.

(91) المصدر نفسه، ص 311.

(92) المصدر نفسه، ص 419.

(*) المعادلة الديكارتية المشهورة Cogito ergo sum، أو أفكر إذاً أنا موجود (المترجم).

(**) في حين تكون الظاهراتية (Phénoménalisme) مذهب من يرى اقتصار المعرفة الإنسانية على الظواهر دون الجواهر، أو الأشياء بذاتها، فإن الظاهرية phénoménisme هي مذهب من يقصر الوجود على الظواهر وينكر وجود أي شيء وراءها (المترجم).

(93) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, p. 816.

(94) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, p. 104.

(95) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 187.

الغرابة بمكان أن ما يجعل هذه المراكبة ممكنة، إنما هو الجسد، بمقدار ما يمتلك «قدرة تسجيل»[96] بفضلها تصبح انطباعاتٌ من أوقاتٍ مختلفةٍ معاصرةً، وهو ما يجعل منا «مكتبة هائلة»[97]. إن هذه القدرة على الأرشفة هي التي تجعل، في الغيرة، عمق جسد الآخر فاتناً، ولكن رهيباً: «لأن الأجساد البشرية تتضمن هكذا ساعات الماضي التي يمكنها أن تؤلم كثيراً أولئك الذين يحبونها، لأنهم يحتوون الكثير من ذكريات الأفراح والرغبات التي باتت ممحوَّة بالنسبة إليهم، لكنها قاسية جداً بالنسبة لمن يتأمل ويديم في الترتيب الزمني الجسدَ المحبوب الذي يغار عليه، يغار إلى حد تمني دماره»[98]. إن ألبرتين هي بامتيازٍ تلك «الإلهة الكبرى للزمن» التي تدعو الراوي بسخرية «للبحث عن ماضيها»[99]، عن زمنها الضائع ـ بحثٍ هو هنا باطلٌ أبداً، مجرد توتر في الفراغ، بينما، على العكس، يمكن ماضيًّ بالطبع أن يرجع إليّ، لكن ليس حين أريد وكما أريد: وهذا توضيحٌ دقيق أساسي، حيث سيرى بروست الاختلاف الأعمق بين تصوُّره وتصوُّر برغسون[100].

فمن جهة، لكي تكون تجربة عودة الماضي هذه تجربةَ حقيقة، يجب أن يُثيرها من الخارج إحساسٌ غير متوقع (تغيير مستوى البلاط، ضجة الشوكة، الخ). يسيطر طابعه «العَرَضي» على **حقيقة** الماضي الذي يبعثه إلى الحياة، والصُّوَر التي يطلقها، لأننا نحس بجهدٍ للصعود مجدداً إلى الضوء»[101] ـ وكلمة «عرضي» تشير هنا إلى أن المقصود لقاءٌ لا تتوقعه الأنا كممكن، لقاءٌ غير ـ

---

(96) المصدر نفسه، ص 425.

(97) المصدر نفسه، ص 544.

(98) المصدر نفسه، ص 1047.

(99) المصدر نفسه، ص 387.

(100) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 558.

(101) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 879.

ممكن، وبالتالي فعلي إلى أبعد الحدود يضفي على التجربة طابع الوجود الخاص بها. من جهة أخرى، إن ما تجده **الأنا**، ليس هي بالذات (وإلا نبقى في الاستمرارية العمياء للعادة)، بل **أنا** ماضية، وحتى مَنْسيَّة، **ضائعة**، أي صارت **آخر** تماماً. إن الغيرية كليةٌ هنا خصوصاً أن هذه **الأنا** الماضية لم تكن يوماً «حاضرة»، حتى **إلى ذاتها**(*)، وإلا ما كانت لتثير أي اهتمام لدينا: ما جرى الانتباه إليه، في الواقع، يُصبح صورةً، فكرةً، سطحاً، موضوعَ تذكُّرٍ إرادي، مجردَ انعكاسٍ تمتلكه **الأنا** ـ السطح ولا يمكنه أن يكثِّفها إطلاقاً. إن بروست يؤكد، منذ **جان سانتوي**، أن «الواقع» الذي تعثر عليه مجدداً الذاكرةُ غير الإرادية هو «ذلك الذي لا نشعر به فيما نعيش اللحظات، لأننا نربطها بهدف أناني»[102]؛ وهو سيقول في ما بعد إنه «بفضل النسيان»[103]، يمكن اللحظة الماضية أن تبقى «معزولة» في مكانها، من دون الدخول في تواصل ـ إذاً في علاقة تماثُل ـ مع **الأنا** الحاضرة. إن ما **يعود** وهو يعطي شعوراً بالحقيقة ـ الشعور بشيء في ذاته (un en-soi) سابقٍ لكل كينونة لأجلنا (être-pour-nous) ـ إنما هو «بالضبط ما كنا قد نسيناه (لأن ذلك كان تافهاً وتركنا له كل قوته)». «لأجل ذلك ـ يواصل بروست ـ أفضلُ جزءٍ من ذاكرتنا هو **خارجنا**، في ريح ممطرة، في رائحة غرفة مقفلة أو في رائحة اشتعالٍ أول... خارجنا؟ بل داخلنا، لكن محجوباً عن أنظارنا، في نسيانٍ مديد إلى هذا الحد أو ذاك»[104]. هكذا ستكون أيضاً الموضوعة الموسَّعة في البداية الرائعة لـ *Journées de lecture*(**): ما هو «محفور» فينا أفضلَ من

(*) نقول هنا إلى ذاتها à soi، وذلك لتمييزها عن لِذاتها Pour soi (المترجم).

(102) Proust, *Jean Santeuil*, p. 537.

(103) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 870.

(104) المصدر نفسه، ج 1، ص 643.

(**) أيام قراءة (المترجم).

أي شيء آخر إنما هو الانطباعات التي أبعدناها في الحال لأنها كانت تزعج قراءتنا، واليوم، «إذا حصل أن تصفَّحنا أيضاً كُتُب ذلك الزمان فنحن لم نعد نفعل ذلك إلا بوصفها الروزنامات الوحيدة التي احتفظنا بها من الأيام الهاربة، وبأمل أن نرى على صفحاتها انعكاس المساكن والمستنقعات التي لم تعد موجودة»[105].

هنالك إذاً، في كل لحظة حاضرة، تعايشٌ بين انتباه واعٍ وإرادي، يستنفد موضوعه بتمثُّله إياه، وانطباعٍ لا واعٍ يترك فينا أثراً لا يزول. هذا **الانطباع** هو ما أستعيده الآن تحت شعورٍ مشابه، فاكّاً هكذا رموز «الكتاب الوحيد الذي أملاه علينا الواقع، الوحيد الذي تولّى طبعه [بالمعنى الطباعي، هنا!] الواقع بالذات»[106]. ليست **الأنا الأخرى** إذاً موضوع الكتابة إلا لأنها هي ذاتها **أنا** كَتَبَها، «طَبَعَها» واقعٌ ينحفر فيها كما هو في ذاته (لأن الأنا الواعية «الظاهراتية»، المنشغلة في مكان آخر، لم يكن لديها الوقت لإدخال فكرة أو مفهوم) ـ الأمر الذي أدى إلى «كلام معمَّى»[107] يمكننا أن نعيد خلقه لاحقاً عبر استخراجه من أنفسنا. وهذه هي دعوة الكاتب العميقة، التي تمثِّلها بصورة ممتازة مدام غاسبار دو ريفيّون (de Réveillon) في **جان سانتوي**:

ما كانت مدام دو ريفيّون لتتكلم على الشتاء إلا لكي تقول لنا إنها لا تحب البرد، أو أنه يسبِّب لها آلاماً، فما ينطوي عليه بالنسبة إليها من أكثر حميمية وأشد عذوبة إنما يتم الشعور به غريزياً تقريباً ولا يمكن أن يكون موضوع محادثة. لكن هذه الماهية الحميمية للأشياء التي لم تكن تتكلم عليها كانت في الواقع الوحيدة المهمة حقاً بالنسبة إليها، والتي كانت تدفع بها

---

(105) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 160.

(106) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 880.

(107) المصدر نفسه، ص 879.

إلى حالة لذيذة ومثيرة حقاً، وكان يمكن ملاحظة ذلك حين نرى أن أبيات شعرها كانت تتعلق بها دائماً، إذ إن قصائدنا هي بالضبط تذكار لحظاتنا الملهمة، التي باتت غالباً نوعاً من إحياء ذكرى كل ما تركت كينونتنا من ذاتها في دقائق مضت، تلك الماهية الحميمة لأنفسنا التي نوزعها من دون أن نعرفها، لكن التي يعيدها إلينا فجأة عطر شممناه إذاك، ضوء هو الضوء نفسه يدخل الغرفة، إلى حد أننا نسكر به ويتركنا لا مبالين بالحياة الفعلية التي لا نحس به فيها أبداً، إلا إذا كانت تلك الحياة حياة ماضية في آن معاً[108].

سوف نبدي ملاحظتين بخصوص هذا النص الغني جداً. بادئ ذي بدء إن الأساسي فينا موجود دائماً هناك بصورة خفيَّة، مثل العبقرية، مثل اللذة الخالصة التي «حُفظت منذ الخطيئة الأصلية لكن خِفْيَةً» في ما نعتبره «هموماً»[109]. ومن ثم، إن الانطباع هو، بشكل قابل للانعكاس، الجرحُ الذي تنحفر بواسطته ماهية الأشياء فينا و/أو الجرح الذي تنتشر بواسطته في الأشياء «ماهيتنا الحميمة»، كما لو أن كل دقيقة من ماضينا (وهذه هنا موضوعة عزيزة على قلب بروست) تبقى «مجسَّدةً ومَخْفيَّةً»[110] في موضوع مادي. وفي صدمة الغيرية السوداء، لا شيء منا يعبر إلى الآخر، الذي يجعلني فقط أحس بجاذبية مكانه الآخر غير المحتملة؛ هنا يظهر الانطباع، على العكس، كما لو كان تأليفاً (Synthèse) كاملاً يتضمن من جهة قليلاً من واقع الشيء في ذاته، ومن جهة أخرى، إسقاطاً مباشراً من خيالنا، إلهاً، فكرةً، إسماً. إنهما إذاً الإثنان اللذان ما دون المعرفة (الواقع في ذاته والإسم)، شَكْلا الغيرية المدروسان بالتناوب،

(108) Proust, *Jean Santeuil*, p. 521.

(109) المصدر نفسه، ص 510-511.

(110) انظر: Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 211.

اللذان نجدهما ممتزجين في الانطباع و«ندركهما مجدداً بالتأمل»(111): ما يرجع هنا، إنما هي قِطع من لا ـ أنا صِرْفة ممتزجة بأجزاء من أسماء إلهية، والعنصر الأهم في هذا المزيج ربما هو الله أو الاسم اللذان يُسْقِطهما الخيال بصورة عفوية قبل كل تدخل من جانب الوعي أو الأنا المتعقلة واليقِظة، خالقة العادات. لقد كان الانطباع الأصلي إحساساً خاماً تجسَّدت فيه أسطورةٌ أو نموذج مثالي(112)، وذلك **in illo tempore**(*)، في عمر الطفولة الأولى حيث، في غياب «العادة» في العالم، كان كل شيء لا يزال آلهة وأسماء. هؤلاء الآلهة المنسيون، الممتزجون بصورة لا فكاك منها بأحاسيسنا الأولى، نجدهم مجدداً في الذاكرة غير الإرادية (إلا إذا كانوا قد ماتوا أو تبخروا) وهم «يغطِّسون الأشياء والأحداث حولنا في نوع من الحياة أكبر منهم، نتعرَّف إليه لأننا اقتربنا منه سابقاً... كعالم أبدي، دائم الشَّباب، تكتنفه الأسرار، ويمتلئ بوعود خارقة»(113). إن العثور مجدداً على الزمن الضائع، هو إعادة «مَلْء حياتنا بالآلهة»(114)، «إزالةُ انسداد قلوبنا»(115)، «الصعود مجدداً إلى الحياة، وأن نحطم بكل قوانا جليد العادة والاستدلال الذي يتجمَّد مباشرة على الواقع ويجعلنا لا نراه أبداً ـ إنه معانقة البحر الحر مجدداً»(116). لقد كان عيد الجسد الجهنمي

---

(111) Proust, *Jean Santeuil*, p. 359.

(112) كذلك الأمر، يحقق رسم إيلستير (= غوستاف مورو) رمزاً عن طريق «تحيينه» في منظر وساعة محددة و، على العكس، يَمزج شاطئ بالبك (Balbec) الملموس بعمل أسطوري وعريق في القدم. انظر: Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 422.

(*) في ذلك الحين (المترجم).

(113) Proust, *Jean Santeuil*, p. 773.

(114) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 899n.

(115) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 371.

(116) المصدر نفسه، ص 304.

يرتبط بالماضي الذي كان يتحكم به وسيطياً، وكان عيد المثال يحيل إلى مستقبل مُحْبِطٍ أو متعذرٍ بلوغُه دائماً: أما هنا، فالحاضر بالذات، العالم الحاضر، هو الذي يصبح عيداً ـ عيد ذوبان الجليد، الموصوف بصورة رائعة جداً في **جان سانتوي**[117]. إن الحاضر، في حياةٍ تدفعها بقوةٍ الغيريةُ البيضاء أو السوداء، لا يمكنه أن يظهر إلا مصاباً، من حيث الماهيَّة، بـ «شائبة لا علاج لها»[118] تجعل كل شيء ينقص دائماً، لكن إذا تخلى الوعي عن المكان الآخر ليتعمق (يتكثَّف) في مكانه، يكتشف في كل شيء حاضر مدخل فردوس: «لا يوجد حب حقيقي إلا لما هو كائن... الأشياء جميلة جداً لكونها ما هي، والوجود هو جمال هادئ جداً منتشر حولها»[119]. إن الماهية والوجود، الدلالة والاحتمال موجودة هنا مجتمعة في حدثٍ كامل وعيدي، ويكمن نجاح الفنان (كما الحال مع شاردان) في إظهار هذا العيد المخفيِّ في الشيء الأكثر تواضعاً وفي إجبارنا على أن نراه، مثلما يصبح الانطباع البسيط لقباب أجراس مارتينفيل الثلاث، بواسطة جهد الكتابة لدى الراوي، الصورة الميثولوجية لـ «فتيات الأسطورة الثلاث»[120].

لكننا انتقلنا، مع الرسام والكاتب، من صعيد الانطباع إلى صعيد التعبير: إن هذا الأخير، في الواقع، هو الوحيد القادر على

---

(117) «كان يمضي إلى العيد ماراً بالشوارع الأكثر تزيُّناً بالضوء، باحثاً، مثل شحاذ يأمل بأن يلتقط شيئاً ما أو مثل متسكع محموم، عن معبر الشمس... وحين وصل إلى ساحة الكونكورد، لمح لامادلين وأمام دعاماتها بخاراً بنفسجياً، كما لو أن البخور بدأ يدخّن عند عتبة الهياكل وقد قام بدوره حتى جسر الكونكورد. كان نهر السين قد تفتَّح على حياة عجيبة، وإذ كانت المراكب تمزق سطحه كانت تعرِّي أوردة أرجوانية وفي حالة انبهار تطيِّر غباراً ثميناً، من دون أن تتلقاه مجدداً، غباراً كان يسقط من جديد كما في لجج من ذهب»؛ Proust, *Jean Santeuil*, pp. 774-775.

(118) المصدر نفسه، ص 139.

(119) المصدر نفسه، ص 320.

(120) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 1, p. 182.

«تثبيت» هذا العيد الأخاذ، لكن الخاطف، الذي هو الانطباع، والذي لا يبلغ إذاً «راحته في الضوء»[121] إلا بفضل إنتاج «معادل ذكاء»[122]، أي شيءٍ، موضوعٍ فني (قصيدة، لوحة، سوناتة) نجعله ينتقل إليه. إن هذه المهمة هي ما نحاول عموماً أن نتلافاه عبر «حرف» حُميًّا الانطباع نحو مخرج مباشر ـ لذة جسدية، عمل مادي، راحة سلبية قرب شيء موجود هناك سلفاً (امرأة، كتاب، الخ) نعهد إليه بمهمة أن يكون بالنسبة إلينا الحقيقة، الجمال، معنى كل شيء. بدل أن نحرف هكذا الانطباع أو نفتكره، علينا أن نترجمه إلى نتاج «سوف يدفع إلى التفكير»[123]، لأنه، من جهته، سوف يُظهِر على الملأ الدلالةَ الالهية أو المثالية المخفيَّة في الصورة المطبوعة «مثل سمكة تحت طبقة نضرة من الأعشاب»[124]: مطابقة التعبير مع الانطباع التي يمكنها أن تكون حقاً ـ بوصفها صيغة أخرى للكلاسيكية **adequatio rei et intellectus**(*) ـ الصيغةَ البروستية للحقيقة. وسوف يكون عنصر هذا التعبير، في الرسم، التحول (فن إلستير)، وفي الأدب، الاستعارة، وبالتالي في الحالتين واقعة تذكُّر شيء انطلاقاً من شيء ثانٍ هو، لدى إلستير، «ذلك الذي حسبناه الأول، في ومضة توهُّم «أولي»[125]. إن مكان ما هو حقيقي، حسبما قلنا أعلاه، هو **أنا**(**) (je) بوصفه آخر، أو اللحظة الحاضرة بوصفها

---

(121) المصدر نفسه، ص 154.

(122) المصدر نفسه، ج 3، ص 1044.

(123) المصدر نفسه، ج 2، ص 549: «في قصائد فيكتور هوغو الأولى، كان لا يزال يفكر، بدلاً من الاكتفاء على غرار الطبيعة بدفع المرء إلى التفكير».

(124) Proust, *Jean Santeuil*, pp. 701-702.

(*) مطابقة الشيء للإدراك (المترجم).

(125) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 419.

(**) أنا، تعريباً لـ je، هي الذات الواعية إن من حيث هي جوهر ثابت ومحل الأعراض المختلفة في نظر بعضهم، أو من حيث هي مجموعة الحالات النفسية المتغيرة والمتصلة معاً، في رأي بعضهم الآخر، ولذلك فمنهم من يميز «الأنا»

تؤوي لحظة أخرى تكثفها وتعمقها؛ إن التعبير عن هذا الحقيقي سيتم أيضاً في أسلوب مجازي وشبه كثيف حيث كل كلمة (كل دلالةٍ) تخفي أخرى وتؤويها[126]. إن الكلمة («اسم الجنس») تكون، من تلقاء ذاتها، وبالتعارض مع أسماء العلم، سطحية ومدنِّسة: ليست التألقَ المنعزل لدلالةٍ مطلقة بل «ملحوظة بسيطة لا تتخذ قيمة لها إلا بالمكان الذي نعطيها إياه»[127]؛ وهي تبقى، كالأنا التي تستخدمها، غريبة عن الإحساس وتدمر اسم العلم، الذي يُختَزَل إليها بالاشتقاق (غريبٌ أن لسكة الحديد التأثير نفسه، وهي تدمر هي الأخرى سر أسماء الأمكنة عبر ربطها بعضها ببعض). لكن بما أن **الأنا** تتكثف حين نرى في لحظة ما لحظةً أخرى تعمل، كذلك الأمر فإن اللغة المشتركة تتكثف، تصبح **أسلوباً**، حين نرى في دلالة ما دلالةً أخرى تعمل؛ وإن أحد الاكتشافات التي سوف تسرِّع في *Le Temps retrouvé*[*] موهبة الراوي الأدبية إنما هو الشعور بواقع أنه «إذا كانت الأسماء قد

= كجوهر، من الأحوال النفسية ويعتبرها حقيقة النفس والقوة الجامعة لتلك الأحوال (إبن سينا)، ومنهم من ينكر مثل هذا الوجود الثابت ولا يرى فرقاً بين الأنا: (le je) والأحوال النفسية: le moi إلا من حيث كون الأنا هي وحدة الذات المنطقية وحسب. في كل حال، في المرات القليلة التي وردت فيها الأنا بمعنى الـ je، أضفنا (je) إلى كلمة أنا، فضلاً عن تذكيرها، بينما وردت الأنا (le moi) مؤنثةً، ولوحدها، أي دون اقترانها بشيء بالضرورة (المترجم).

(126) «يمكن أن نجعل الموضوعات التي كانت موجودة في المكان الموصوف تتعاقب بلا نهاية في وصفٍ ما، (إلا أن) الحقيقة لن تبدأ إلا حين يأخذ الكاتب موضوعين مختلفين، ويقرر علاقتهما، المماثلة في عالم الفن لتلك المتمثلة بالعلاقة الوحيدة للقانون السببي في عالم العلم، ويحتويهما في الحلقات الضرورية لأسلوب جميل؛ لا بل، على غرار ما تفعل الحياة، حين يستخلص، فيما هو يقرِّب صفة مشتركة بين إحساسين، ماهيتهما المشتركة بجمعهما الواحد مع الآخر لتخليصهما من احتمالات الزمن ضمن استعارة» (المصدر نفسه، ج 3، ص 889).

(127) Ruskin, *Sésame et les lys*, p. 159, n. 41.

(*) الزمن المستعاد (المترجم).

فقدت بالنسبة [إليه] فرديتها، فالكلمات كانت تكشف [له] كل معناها»[128]. ويمكن الكلام، فضلاً عن ذلك، على تفوق للتعبير الأدبي على التعبير بالرسم (وحتى بالموسيقى) بمقدار ما تكون اللغة دائماً لغة أُمّاً، والأم الأولى جرحاً وإلهاً أول ـ انطباعاً أول ولا يمكن محوه: «إن هذه التوافقات القديمة والمحاطة بالأسرار بين لغتنا الأم وحساسيتنا لا تجعل منها لغة اصطلاحية على غرار اللغات الأجنبية، بل نوعاً من الموسيقى الكامنة التي يمكن الشاعر أن يجعلها ترنُّ فينا بعذوبة لا نظير لها»[129].

إذا نظرنا إلى الفنان من هذا الجانب، لا يكون هنا ولا في **مكان آخر**، بل يقدم المكان البسيط الذي يُترجَم عبره انطباعٌ إلى تعبير، أو الذي يصبح فيه الزمن المستعاد مكاناً للأثر الفني[130]، إذا قلَّدنا صيغة مشهورة لبارسيفال. هذا المكان الذي يَكُونه الفنان تدل عليه، في نتاج بروست، صُوَرٌ مختلفة: سفينة نوح[131]، وغرفة التحميض لدى المصوِّر[132]، وغرفة الهاتف[133]، لكن الرسم الأجمل هو بلا ريب ذلك الذي يُظهر لنا غوستاف مورو ميتاً وقد أصبح هو متحفَه الخاص. وقبل ذلك، حين كان حياً، «كان بيته متحفاً تقريباً، ولم يعد شخصه تقريباً غير المكان الذي

---

(128) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 932n.

(129) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 393.

الأم هي أيضاً الاسم بامتياز، وإذ تغادر أم الراوي البندقية تجعل ابنها يغوص في كونٍ غُفل: «كانت المدن التي أمامي قد كفّت عن أن تكون البندقية»؛ انظر:
Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 652.

(130) انظر: Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, p. 279,

بخصوص قصر غيرمانت: «لقد اتخذ الزمن فيه شكل المكان، لكننا نتعرف إليه جيداً».

(131) Proust, *Jean Santeuil*, p. 6.

(132) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, p. 872.

(133) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, pp. 420-421 et passim.

يُنجز فيه نتاجه»؛ وبعد أن مات، «لم يعد هناك إلا ما أمكن أن يتحرر منه الإلهي الذي كان فيه... ذلك الذي كان في بعض الأحيان إلهاً وكان يحيا للجميع لم يعد إلا إلهاً، لم يعد موجوداً لذاته، بل للآخرين. لا شيء لديه يمكن أن يذكِّر بـ**ذات** لم تعد موجودة. لقد سقط حاجز **الأنا** الفردية التي كان فيها إنساناً كالآخرين. انقلوا الأثاث. لا تلزم بعد الآن إلا لوحات مرجعها النفس الداخلية التي غالباً ما يبلغها، وتتوجه إلى الجميع»[134]. إن غوستاف مورو، **كما تبدِّله الأبدية في ذاته أخيراً**، بات المكان الحيادي الذي تُحيي فيه لوحاته ذكرى القدر نفسه من الانطباعات المثبَّتة، لكن الفنان الأسمى يبقى رامبراندت، الذي كفَّ، في طريقته الثالثة والأخيرة، عن رسم أشياء في مدى التعبير، ليرسم هذا المدى بالذات، ذلك «النهار المذهَّب حيث كان جوهرياً بالنسبة إليه... أن يرى الأشياء»[135]. في كل تلك الحالات، النقطة الجوهرية الأساسية (الأساسية العليا capitalissime، كان أمكن أن يقول بروست) هي أن الفنان، بوصفه مكاناً للتعبير، كفَّ عن أن يكون لذاته، اختفى، كفلوبير، ساحباً «أمامنا الأشياء»؛ لقد «دمج ذكاءه بالمادة»، بنباتات الخلنج، بأشجار الزان، بالصمت وبضوء نباتات الحراج[136]. لم يعد غير **الفاصل** بين **الانطباع** والتعبير، بين الآخر والشخص ذاته، حدَّي الاستعارة ـ كما سابقاً، في حدث الذاكرة غير الإرادية، لم يعد **الموضوع** غير **الفاصل** بين الحاضر والماضي المستعاد.

لكن كيف ندل الآن، على هذا «الموضوع»؟ ليس **أنا**، ولا **أنت**، وليس، كما في الحب، **الأنت** الذي أكون بالنسبة إليك، بل هذا الشخص «المتقطع» الذي يغفو في العادة ويُبعث حياً على

(134) المصدر نفسه، ص 672.

(135) المصدر نفسه، ص 661.

(136) انظر: المصدر نفسه، ص 612.

الدوام حين تنفجر علاقة بين شيئين، أو نِتَاجين أو لحظتين من الزمن:

ما هو موجود في لوحة رسام لا يمكن أن يغذيه، ولا ما هو موجود في كتاب كاتب، ولا في لوحة ثانية للرسام، وكتاب ثان للكاتب. لكن إذا لمح، في اللوحة الثانية أو في الكتاب الثاني، شيئاً ليس في الثاني وفي الأول، لكنه بين الاثنين تقريباً، في نوع من اللوحة المثالية، التي يراها في مادة روحانية تتشكل خارج اللوحة، فلقد حصل على غذائه ويشرع مجدداً في أن يكون سعيداً، لأنه، سيّان عنده أن توجد أو أن تكون سعيداً[137].

ليس هذا الشخص موضوعاً، ولا جوهراً، بل الفعل بالذات للفاصل والعلاقة؛ لا يمكن أن نقول عنه إنه يتمتع بل إنه المتعة بالذات، أي ألَقُ حدثِ الحقيقة (لأن اللذة لدى بروست هي معادل البداهة لدى ديكارت كمقياس للحقيقة)[138]. فضلاً عن ذلك، بمقدار ما هو ليس في الماضي ولا في الحاضر، بل ما بينهما، ليس بالضبط في الزمن، ولكن إما «خارج الزمن» (أبدي)، أو «الزمن في الحالة الصِّرفة» ـ والصيغتان تتعايشان في الصفحة عينها من كتاب *Le Temps retrouvé*[139] (كان هيغل يقول إن كل شيء موجود في الزمن، إلا الزمن بالذات). كل هذه الأفكار: تقطُّع، متعة، خروج من الزمن داخل هذا الزمن بالذات، يمكن تلخيصها في فكرة وحيدة ـ فكرة العيد، وبصورة أدق هذا العيد بامتياز الذي هو العيد الطقسي. يشتعل في كل منا، في أوقات متقطعة، عيدٌ، توهُّج دلالة؛ والفنان هو ذلك الذي يتوصَّل إلى أن يثبِّت في نتاج فني هذا «العيد المجهول والملوَّن» الذي يشكل،

---

(137) انظر: المصدر نفسه، ص 304.

(138) انظر: المصدر نفسه، ص 723-724 وهنا وهناك.

(139) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 872.

كما يقول بروست عن فينتوي، «الطريقة التي يرعى وفقاً لها الكون ويرمي به خارجه»[140].

لكن فكرة **التقطع** هذه تمضي أبعد: يمكن أن نعتبر، بالفعل، أن كل الأدب هو نتاج «شاعر كبير» وحيد تشتعل «حياته المتقطعة» دورياً في مجرى حياة البشرية و«كانت له في هذا القرن ساعاته المعذبة والقاسية، التي نسميها: حياة بودلير، وساعاته الشاقة والهادئة، التي نسميها: حياة هوغو، وساعاته المتشردة والبريئة، التي نسميها: حياة جيرار وربما فرنسيس جام»[141]. إلا أنه ينبغي، هنا أيضاً، أن نقاوم إغراء أقنمة «موضوع»: ليست هناك بشرية وحيدة، أو عالم وحيد (عالم **الأشياء** هذا الذي نفترض أنه هو نفسه بالنسبة للجميع)، بل تعدُّد عوالم، أي أعياد وانفجارات فريدة. يكتب بروست: «إن العالم، لم يُخلق مرة واحدة، بل في كل مرة ظهر فجأة فنان أصيل»[142] ـ حيث أن كل فنان يلعب دور مرآة وحيدة تعبِّر، مثل الجوهر الفرد اللايبنيتزي، عن وجهة نظر خاصة على الإطلاق، من دون أن يكون العالم «الظاهراتي» غير الركام والمتبقي من هذه البروق المتوحدة. لكننا لا يسعنا الكلام على انتصارٍ للهوية أكثر مما على انتصار للغيرية: العبور ممكن دائماً من عيد لآخر، والفن هو الوسيلة الوحيدة التي نملكها للخروج من أنفسنا و«معرفة هذه الماهية النوعية لأحاسيس آخر التي لا يُدخلنا إليها حبنا لكائن آخر»[143]. وإذا كان العالم ينفجر إلى تعدد «أوطان» أو بلدان»[144]، فإنه يبقى من شأن هذه الأخيرة، مع ذلك، أن

(140) المصدر نفسه، ص 375.

(141) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 262.

(142) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 327.

(143) المصدر نفسه، ج 3، ص 159.

(144) انظر: Proust: *Contre Sainte-Beuve*, p. 254, et *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 257.

تتبادل الاعتراف، و«يتجاوب بعضها مع بعض»، مثلما القدر نفسه من الأعياد يجعل بعضُه نفسَه صدىً للبعض الآخر.

كل **البحث عن الزمن الضائع** هو توجُّهٌ تدريجي للراوي نحو تلك اللحظة التي يعترف فيها هكذا بأن «الحياة الحقيقية، الحياة المكتشفة والموضَّحة أخيراً، وبالتالي الحياة الوحيدة المعيشة بالفعل، إنما هي الأدب»[145] ـ وذلك بمناسبة احتفالٍ دنيوي ومشؤوم، الصبيحة لدى أميرة غيرمانت، حيث بيَّن شكلا الغيرية الآخران، شكل الأجساد وشكل الأسماء، طبيعتهما الوحشية: «فليس الجسد غير اقتراب الموت المحتوم، وليس الاسم غير خرطوشة فارغة يسمح انهيار البنى الاجتماعية لأيٍّ كان بأن ينزلق فيها (هكذا بالنسبة لمدام فردورين التي باتت أميرة غيرمانت). في جو الموت وخيبة الأمل هذا يشتعل، بالنسبة للراوي، عيد الكتابة، الذي لن يصير إذاً عيداً للربيع، عيدَ قربان معطّراً بالزعرور، بل عيداً للخريف، عيدَ جميع القديسين الذي ترجع إليه كل الأيام الهاربة التي كان قد جرى الاعتقاد بأنها ضاعت إلى الأبد والتي كانت قد وُضعت بالفعل في الحِفظ. إن عيد جميع القديسين هذا ستكون له قيمته مثل عيد كل «الموتى» الذين كُنّاهم، والذين انتزعنا أنفسنا منهم بمشقَّة، ونسيناهم مع ذلك في الحال. وفي الواقع فإن الراوي، ليس، إلى حين **استيقاظه**، إلا «طبيعة عصبية» منشغلة على الدوام في النضال ضد «الموت المجزأ والمتتالي كما يدخل في كل دوام حياتنا، منتزِعاً في كل لحظة قطعاً منا»[146] ـ وتلك مقاومةٌ للموت وللتغيير رمزُها الأكثر شهرة هو الرعب العصبي أمام الغرفة المجهولة، «الحماس الناجم عن الشعور بالغوص داخل اللا ـ

(145) المصدر نفسه، ج 3، ص 895.

(146) المصدر نفسه، ج 1، ص 671-672.

أنا»[147]. إن **الاستيقاظ** إلى الكتابة سوف يعني الوصول إلى غرفة نهائية، هي صورة نفسنا الأشد عمقاً والتي تُراجعَ فيها باختصار وتنتظم كل الأنفس الأخرى، كما يبيِّن ذلك استهلالُ كتاب *La Recherche*. وكما الحال بالنسبة للـ «معرفة المطلقة» لدى هيغل، لم تعد اللحظات المتعاقبة تنفي نفسها في القلق من الخسارة أو حماس الشيء الجديد، لكنها تتنظَّم في زخارف زجاجية في مدى الـ**Er-innerung**(*)، الذي هو أيضاً مدى النتاج. إن بروست يحيِّي أيضاً في هذا الانتصار على الميتات الجزئية انتصاراً على الموت بحصر المعنى، الذي كانت الميتات الجزئية تُجرِّعنا إياه نقطة فنقطة: النتاج المكتوب ـ الذي يقارنه بروست بكنيسةٍ مثلما يقارنه بطفل، أو لباسٍ أو حتى بلحم بقر بالشحم والجزر! ـ مشتغلاً كجسد غير قابلٍ للفناء يبادل به المؤلف جسده ويفلت به من مصير أي جسد. لقد كتب بروست في أيلول/ سبتمبر 1922 (قبل شهرين من وفاته) إلى غاستون غاليمار:

لم تعد لديَّ الحركة، أو الكلام، أو الفكر، أو السعادة البسيطة التي تحول بيني وبين الألم. بعد أن أُقصيت عن ذاتي، إذا صح التعبير، ألجأ إلى المجلدات التي أتلمَّسها إذ لا يتوفر لي أن أقرأها وأقوم حيالها باحتياطات الزنبور الحفَّار، الذي كتب عنه فابر الصفحات الرائعة التي استشهد بها ميتشنيكوف والتي تعرفها أنت بالتأكيد. منطوياً على نفسي مثله، ومحروماً من كل شيء، لم أعد أهتم إلا بأن أوفر لها عبر عالم الأفكار الانتشار غير المتاح لي[148].

---

(147) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 167.

(*) إعادة التذكُّر (المترجم).

(148) Céline Louis-Ferdinand, *Lettres à la NRF* (Paris: Gallimard, 1932), pp. 269-270.

وبصورة أوضح أيضاً، في نهاية الـ *Temps retrouvé* (**الزَّمن المستعاد**):

أنا أقول إن قانون الفن القاسي هو أن الكائنات تموت وأننا نحن بالذات كنا نموت مستنفدين كل الآلام، كي لا تنبت عشبة النسيان، بل عشبة الحياة الأبدية، العشبة المكتنزة للآثار الفنية الخصبة، التي سوف تأتي الأجيال فتتناول فوقها ببهجة، ومن دون الاهتمام بمن ينامون تحتها، «غداءها على العشب»[149].

نصل هكذا إلى النقيض الأقصى لنقطة انطلاقنا: إن النتاج هو المكان الذي سيأتي آخرون ليقيموا أعيادهم فوقه، غداءاتهم على العشب (حواراتهم) ـ عيداً غير معقول من حيث تحديده، حيث لن أكون أنا موجوداً لأنه يفترض موتي؛ لكن ليس ثمة أي مرارة، لأنه على العكس، فالصيرورة هكذا، بالموت، عيداً غير محدد في مكان آخر، تُشكّل لدى بروست التحديد الأكثر تأكيداً للحياة الأبدية. ولأجل أن نختم مع إحدى أجمل أقاصيص مؤلِّفنا، نقول: «لقد كانت تلك نهاية الغيرة»[150].

---

(149) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 1038.
(«الغداء على العشب» بين مزدوجتين لدى بروست).

(150) Proust, *Jean Santeuil*, p. 165.
عنوان هذه الأقصوصة هو بالضبط **نهاية الغيرة**.

الفصل الثامن

غراك، جرح الجائز

ليس ثمة ما هو أخفّ، عموماً، من وزن الفلسفة على نتاج أدبي: ذلك أن الفلسفة لا تهم في هذا النتاج غير العنصر الأكثر سطحية، أي المؤلف. ففي كل كتاب يكون المؤلف دائماً هو وحده الذي يقرأ أو الذي قرأ؛ وحيث يتكلم إذاً باسمه الشخصي (عاكساً، تقريباً، هذا السطح الذي يكونه هو ذاته)، يكون طبيعياً، لكن من دون نفع، أن يُدخِل قراءاته[1] بسذاجة؛ وثمة حيث يكلف بطله، في الظاهر، بأن يقرأ، لا يمكن أن يتعلق الأمر إطلاقاً إلا بكتاب مستعار من مكتبته الخاصة. يَنتُج من ذلك اختصار للطريق يثير نوعاً من الانزعاج. فحين يكتشف قنصل بودنبروك لديه نسخة «مَنْسية» من كتاب *Le Monde comme volonté et comme représentation*[*] تكشف له بفظاظةٍ سر الموت، لا تكون هذه القراءة مبلبِلة بالنسبة إليه إلا لأنها تُدخِله، للحظةٍ، في القصد الخفي لمخرجها: يشهد عندئذ كَوْنا المؤلف والممثل

(1) هكذا، لا يتركنا الراوي المجهول (أو المعروف جداً) للـ *Nourritures terrestres*، نجهل أنه قرأ فيخته، وراوي *Paysan de Paris*، انه قرأ *Le Système de l'idéalisme transcendental*.

(*) أحد كتب الفيلسوف الألماني شوبنهاور الأساسية، وقد صدر له عام 1818 (المترجم).

المتوازيان احتكاكاً خاطفاً لا مستقبل ولا سابق له، ولا يمكنه أن يدوم من دون أن يلغي النتاج بالذات أو يجعله يسقط في تفاهة «الاعتراف». إن «فكر» شوبنهاور ينتمي هنا إلى ترسانة الفخاخ والأحابيل والحظوظ التي يحب توماس مان أن ينهل منها في تلك اللعبة الساخرة والخطرة مع البطل التي تشكّلها بالنسبة إليه، كلُّ رواية؛ ولكنْ لدى كاتبٍ أقل موهبة، ما كان يمكن أن تكون غير تذكيرٍ مدَّعٍ وهزلي بشخصيته الخاصة. وهكذا، بصورة أو بأخرى، يبدو أن المؤلف وحده يمتلك، في حكاية، «أفكاراً».

إن المفارقة في «الفكر الهيغلي» ـ في مغامرته الفرنسية ـ هي أنه وحده تمكّن، في الظاهر، من اجتياز هذا الحاجز الذي يُبقي على حالة انفصال بين صعيد المؤلف وصعيد الحكاية؛ مرَّ «في الجانب الآخر من المرآة» وظهر مجدداً لا كفكرة، بل كأسطورة، كشخص، كوجه مستقل بعد الآن: وهذا الوجه كان دائماً، بصورة لا تتغير، وجه امرأة ـ إيزيس فيلييه دو ليل ـ آدام[*]، هيروديا مالارميه، وحتى وجه هايد الغاوي. ثمة ثبات يدعو للتأمل: هذه النصوص الثلاثة هي الوحيدة (بحسب علمنا)، في الأدب الفرنسي، التي تنتسب بصورة واضحة إلى الهيغلية، وتروي في آن واحد القصة نفسها: القربان، **إذلال** بكارة بقيت حتى ذلك الحين محفوظة بكبرياء و(لدى مالارميه على الأقل ولدى غراك) العقاب الدموي **لمنتهك الحرمات**، أكان بريئاً أو غير بريء. إن هذا التلاقي عميق جداً بحيث لا يمكن تفسيره حصراً بالعمل التافه للصداقات والتأثيرات[2]، يجب أن تمتد جذوره أبعد، في ما دون

(*) كاتب فرنسي ولد في سان - بريوك (1838-1889). وقد كان يعتقد أنه مدعو لتجديد الفكر الأدبي عبر إنتاج أعمال من شأنها ضمان ذلك. ترك شعراً رومانسياً، وروايات وأعمالاً درامية. ومن آثاره: *Contes Cruels* (1883)، و*L'Eve future* (1886)، و *Histoires insolites* (1888) (المترجم).

(2) من المرجّح مع ذلك أن فيلييه ومالارميه تقصيا معاً (حوالى 1865-1866) =

المسرحة الأدبية والتكوين الفلسفي الذي تكونه **التجربةُ** العارية، أو في «القوة المقْنِعة تلقائياً بما هو معطىً، كما تقول الميتافيزيقا بصورة رائعة»[3].

نلاحظ بادئ ذي بدء أنه، من أصل هذه المحاولات الثلاث، تظهر **إيزيس** فيليبه الأقل إقناعاً، بسبب وضع البطلة الملتبس باستمرار. لا ريب في أنه يروق لفيليبه أن يستشهد بهيغل (أو بالأحرى «بترجمة م. فيرا الممتازة، أحد الصروح الفلسفية في هذا القرن»)[4]. لكن كل ما يبدو أنه أخذه منه إنما هو تماثل الوجود والعدم، المعتبرين في **ذاتيتهما (leur en soi)** الفارغة وغير المحددة اختزالَ كل **شيء**[5] إلى لا مبالاة ليلية وأمومية غامضة يشكِّل الليل بلا ريب لقاءها المميز:

وكانت أجسادهم يُنحِل بعضُها بعضاً إلى حدود الشبح،... وكان وضوح كل الأشياء يمحَّي بالتدريج كما عندما يموت المرء؛ باتت الرؤيا ظلاً وميوعة، واختفى كل شيء في امبراطورية نيرفاناب[6]!

مذاك، إذا دخلت الفكرة غير المحدَّدة هكذا المسرح، لن يناسبها اسمٌ أفضل من اسم إيزيس، **إلهة** سايس السوداء، القوة غير الممكن اكتناهها ومتغيرة الشكل التي تسلط، من أبولي (Apulée)[*]

أسرار الهيغلية. ولنشر إلى أن مسودات مالارميه لـ**عرس هيروديا** لم تنشر إلا عام 1959 (بواسطة غاردنر ديفيس) أي بعد صدور *Au Château d'Argol* بوقت طويل.

(3) انظر المقدمة، ص 10 من: Julien Gracq, *Au Château d'Argol* (Paris: Le Club Français, 1952).

(4) Villiers de l'Isle-Adam, *Isis* (Bruxelles: Librairie internationale, [s. a.]), p. 133, n. 3.

(5) المصدر نفسه، ص 138.

(6) المصدر نفسه، ص 263.

(*) Apulée، كاتب لاتيني مولود في مادورا (بالجزائر) (125-180)، مؤلِّف **الحمار الذهبي** (المترجم).

إلى نوفاليس(*) ونيرفال(**)، على اللاوعي الميثولوجي للأدب الغربي بصورة مثيرة جداً للفضول. لكن الليل ليس إحدى شخصيات الحكاية، من هنا الضرورة الروائية، بالنسبة لفيلييه، لأن ينسب إليه، فضلاً عن ذلك، هوية اعتباطية تماماً، هوية المركيزة توليا فابريانا، المولودة في فلورنسا «في 13 كانون الأول/ ديسمبر 1761، حوالى منتصف الليل»[7]. ويَنتُج من ذلك عدم استقرار غريبٌ ودائم: تارة تكون المركيزة الليل، أي لا تكون شيئاً («كان الجزء الذي يجب أن تكون فيه توليا فابريانا يُحدث انعكاسات ظلال؛ وكانت تلك أمواجَ ظلام ثقيلةً وشبه بعيدة بوجه خاص»)[8]، وطوراً تكون هي ذاتها، وإذا كانت تمثل الفكرة فذلك فقط (وبصورة سطحية جداً) بمقدار ما تمتلك أفكاراً «هيغلية» ـ مع خمسين عاماً من السبق:

وقد كنت أراقب، وأنا غارقة في التفكير، نقطةً ثابتة من المعنى (Notion) الذي كنت توصلت إليه. كنت أتأمل موافقة الشامل والخاص والفردي للتماثل والاختلاف ومبرر الوجود، التي انت تفترضها الروح[9] مسبقاً من قبل وتعيد تشكيلها فيَّ.

هذه هي لغة تلك المعاصرة لماري ـ أنطوانيت(***). وباختصار، إن عدم توافق الشخص مع دوره له مفعول صادم، هنا، وهزلي، لأن الدور غامض جداً، بينما الشخص، على

(*) كاتب وشاعر ألماني مشهور (1772-1801) (المترجم).

(**) شاعر رومنسي فرنسي (1808-1855) (المترجم).

(7) المصدر نفسه، ص 81.

(8) المصدر نفسه، ص 264.

(9) المصدر نفسه، ص 232.

(***) ملكة فرنسا، وزوج الملك لويس السادس عشر، التي أعدمتها الثورة الفرنسية على المقصلة (المترجم).

العكس، مفرَّدٌ(*) جداً. وسوف نعثر على التناقض عينه في المشهد الأخير من الكتاب، حيث نجد، بدلاً من الاغتصاب الطقسي الذي يشير إليه مالارميه وغراك، استرجاعَ هوىً عابر بأسلوب كريبيّون(**) («في ذلك المساء، قضى الكونت دو سترالي دانتاس ليلته لدى المركيزة توليا فابريانا») وزواجاً مقدساً غامضاً حيث يكشف السامي أخيراً ما فيه من مثير للسخرية («... دخل مترنحاً، في الظلال الواسعة... كان شكلٌ يتألق بياضاً يجتذب جبينه نحوها... وكان ذلك سرب اللانهايات الشاحبة، ارتعاش الأحلام الإلهية، العقاب!»)[10].

بدلاً من هذه الصوفية الواهنة (أو هذه السيكولوجيا المضحكة للهيغلية العاشقة)، سوف يمضي مالارميه وغراك إلى لب الموضوع مباشرة، أي، هنا، إلى الجريمة. وإذا كان هيغل حاضراً في *Au Château d'Argol*، فذلك قبل كل شيء، كما هو معروف، بالسطرين الأخيرين (والمشدد عليهما قصداً) من استشهاد: «اليد التي تتسبَّب بالجرح هي أيضاً اليد التي تشفيه»[11]. فلندَعْ جانباً، مؤقتاً، التفسير الأكثر مغالاة لهذا «الاستدلال الفلسفي» ولنستبق فقط الإشارة إلى **الجرح**. وكما سنرى بعد قليل، لا تهُمُّ هنا معرفة من الذي جرح ومن الذي جُرح: ثمة من الجلاد إلى الضحية **معكوسيةٌ مطلقة**. إن ما هو

(*) منظور إليه كفرد منفصل عن سواه (المترجم).

(**) شاعر درامي فرنسي مولود في ديجون (1674-1762). من مؤلفاته المسرحية (Rhadamiste et Zénobie)، حيث تكثر التأثيرات المحركة للعواطف والحوادث المفاجئة (المترجم).

(10) المصدر نفسه، ص 265.

(11) هذا الاستشهاد مأخوذ مجدداً بصورة شبه حرفية في: Julien Gracq, *Un beau ténébreux* (Paris: J. Corti, 1945).

(المقابلة الأخيرة لألان وكريستيل، ص 199 منه): «اليد التي تصنع الجرح يمكن أن تلأمه أيضاً».

معطىً بالضبط، ما يشكل مركز المشهد الحاضر بصورة فضائحية إنما هو الجرح بالذات: «الجرح رهيب. قد يتصور المرء فماً يمضغ زبداً من الدم الأسود. الشفتان تتحركان»[12]. ربما تمضي هنا ملاحظاتُ مالارميه السريعة والمجزَّأة أبعد مما كان فعل أيُّ نص ناجز (كما سيحصل، لاحقاً، مع قصيدة فاليري)[*]:

حين يسيل الدم، يكون حريقاً

في مكانٍ ما

يحرِّر

يَنْضَح

يغتصب[13]

ـ وهما «تحرير» و«اغتصاب» سوف نكتشف لاحقاً ضحيتهما:

ـ فكرة

تنزف - دمٌ على فخذيها

أرجوان الفخذين

ومُلكُهما[14].

إن الدم الذي يَسِم هنا فخذي هيروديا، هو ذلك الذي يرشح من رأس القديس يوحنا المقطوع ـ الرأس «ذي العينين

---

(12) انظر: *Le Roi Pêcheur*, p. 21.

(*) بول فاليري، كاتب وشاعر فرنسي ولد في سات (Sète) (1871-1945). من أعماله: *La Jeune Parque* (1917)؛ و *Variété* (1924-1944)؛ و *L'Ame et la danse*، عدا كتابات صدرت بعد الوفاة، مثل: *Mon Faust* (1946)؛ و*Cahiers* (1967)، أو **الدفاتر**، التي صدرت في 14 جزءًا (المترجم).

(13) Stéphane Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade*, publié avec une introduction par Gardner Davies (Paris: Gallimard, 1959), p. 107.

(14) المصدر نفسه، ص 138.

المضطربتين» اللتين نظرتُهما المنطفئة، «المترنحة في فكرة»، تحدج، ما وراء الموت، عريَ الزوجة المعروض أخيراً. إن **العرس** الذي يبشِّر به عنوان «السر» بالذات، ليس سوى الموتِ قادراً على بلوغه، وعلى إتمامه، بالفعل؛ أو بالأحرى، إن الجرح الرمزي الذي «يقسم» بكارة هيروديا هو نفسه الجرحِ الذي يقتل في الحقيقة القديس يوحنا. والحال أن **تحويلاً** مشابهاً هو ذلك الذي يقترحه علينا *Au Château d'Argol*. «الشيء الفظيع والذي لا يوصف»[15] هو هنا، بادئ ذي بدء، الجرح بالذات الذي يشهد على اغتصاب هايد الحقيقي تماماً، «جرح بطنها» («كان دمٌ يلطخ بطنها وفخذيها المفتوحين، يلوِّثها مثل بتلات زهرات حية»)[16]؛ لكنه أيضاً، في خاصرة هيرمينيان، «الجرح البشع الذي أحدثه حافر الحصان، الأسود والدامي، والمحاط بدائرة مزرقة من الدم المخثر»[17]. يبقى أن «أياماً طوالاً»[18] تفصل اغتصاب هايد وجرح هيرمينيان «العَرَضي»: في ذلك **الفاصل الزمني** ينبغي أن نبحث عن مبدأ الكارثة النهائية بالذات.

* * *

إن ما يرفع، في الواقع، إلى المستوى المأسوي علاقة هيرمينيان وألبير بهايد، هو أن أياً من هذين الرجلين لا يمكنه تلقِّي هايد إلا كـ**عطية** من الآخر. فمنذ المساء الذي وصل فيه هيرمينيان إلى أرغول أحس بأنه إذا كان «هو بالذات قد جاء بـ[هايد] إلى ألبير»، فذلك لكي تصبح بالنسبة إليه، بفعل كفِّ اليد هذا بالذات، «أكثر ملازمة وقرباً من خفق دمه هو

---

(15) Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 131.

(16) المصدر نفسه، ص 126.

(17) المصدر نفسه، ص 149.

(18) المصدر نفسه، 129.

بالذات»[19]؛ وعلى العكس فإن اغتصاب هيرمينيان لهايد إنما تعيشه هذه الأخيرة كـ «طقس عبور»، ولادةٍ جديدة يمكنها في نهايتها أن «تعيش في ألبير كطفلته المحبوبة»:

كانت لا تزال ترى كيف جاء [ألبير] إليها في ضوء القمر، مع هدوء عينيه، وبساطة حركاته التي لا تفسر كما لو كانت مغطَّسة من جديد في الطهارة السابحة الأصلية، وكيف غسلها، وضاجعها، وألبسها، وسندها بذراعيه الإثنتين اللتين احتواها بهما وكيف شعرت بنفسها عندئذ مطوقة بصورة ألذ مما لو كانت تطوقها جوقة من ملائكة السماء، وشعرت...، وقد سُلِّمت إليه إلى الأبد في ثقةٍ نقية ومرهفة، بالتسليم المطلق لنفسها فوق هاويةٍ لا يمكن أن تدفنها فيها إلى الأبد غيرُ ذراعيه[20].

والحال أن هيرمينيان («اليد التي تُحدث الجرح») ليس سوى «النفس المتفانية»[21]، نفس ألبير (هنا «اليد التي تشفي») ـ «شبحِ صِنْوه ونقيضِه في آن معاً»[22]؛ والعلاقة بينهما مصوَّرة لنا، في البداية، كعلاقة «لا متناهية» بالمعنى الهيغلي للكلمة، بمقدار ما أن كل حدٍّ «يعكس» فيها موتَ (نفيَ) الآخر، أي يطرح الآخر فيها كاختلاف مستعاد في الوقت نفسه. وبفعل هذا التحييد المتبادل، تكون العلاقة نفسها مطروحة عندئذٍ لذاتها، بصورة حصرية، أي طرحُ فُسحةٍ (و) إلغاؤها: وهو ما يماثله هيغل مع: **المفهوم** (Le Concept) **والوعي** (Conscience). لم تعد لهدايا الحياة والجمال، وللتجارب الأكثر إثارة، أية قيمة بالنسبة إليهما

---

(19) المصدر نفسه، ص 67، وانظر أيضاً ص 81: «تلك التي كان قد جاء بها لكي يفهم ثمنها حين ستُختطف منه».

(20) المصدر نفسه، ص 135.

(21) المصدر نفسه، ص 182.

(22) المصدر نفسه، ص 46، حيث يتم بالضبط استحضار هيغل.

إلا إذا عُرِّضت للضوء الكامل لهذه المرآة العاكسة التي كانت تخترقها عندئذ بأشعتها السحرية»[23]، كما لو أن كل شيء لم يكن يبلغ حقيقته (مفهومه) إلا في الفاصل بين تلك النيران المتقاطعة. وأن يكون ثمة، مع ذلك، بين هذين **القطبين** المتماثلين في الظاهر اختلافٌ خفي، فهذا ما سيوضّحه ظهور ذلك الكاشف الذي هو هايد، في **حقلهما المغناطيسي**: في تلك اللحظة، يوجَّه المغناطيس فجأة، ويظهر موجبه وسالبه بوصفهما كذلك، ونحصل على الصورتين المثبَّتتين من الآن وصاعداً بوضوح، صورتَيْ المعتدي والمخلص. مذاك، فإن «طقس العبور» الذي أشرنا إليه قد يؤول إلى مَثَلٍ هيغلي نموذجي: **الروح** (L'Esprit) بما هي في الوقت ذاته ما يدمر الحياة ويقسمها في مباشرتها، في «البراءة الطفولية»[24] الخاصة بها، وما يستعيدها، يرفعها في ذاتها «كطفله المحبوب». هايد هي الحياة بالذات (الدم) ـ هيرمينيان هو الوجه المظلم للروح، **العمل** (ما يَفْتُن فيه هو «تماسكٌ سهل دائماً، رباطةُ جأش ثابتة على الأرض، عبقريةُ الحبائل البشرية»)، مثلما يمثل ألبير وجهَها المضيء، التفكُّر «الملائكي والتأملي». إن الحكاية، المُرْجعة هكذا إلى هذه الترسيمة البسيطة جداً ـ المفرطة في البساطة ـ تبدو، في الحقيقة، وقد آلت بكاملها إلى تفاهة «الرمزية»؛ لكن ذلك يعني عدم الأخذ بالحسبان «هذه الحصة الكاسحة من الجائز التي تخفيها الحياة دائماً»[25] والتي سوف تتجلى، هنا، بالصورة الأقل توقعاً: إن الجرح، كما سبق أن لاحظنا ذلك، بدلاً من **الشفاء** (الأمر المستبعد جداً)، سوف يُظهر، على العكس، قدرة **عدوى** مقلقة، وإذ يستمر في **فضيحته**، يصيب بالبطلان كل أمل «بالتعافي» أو بـ «الوفاق» الروحي.

---

(23) المصدر نفسه، ص 45.

(24) المصدر نفسه، ص 41.

(25) المصدر نفسه، المقدمة، ص 9.

إن اكتشاف جسم هيرمينيان الموسوم بالجراح بدوره، في مستديرة الغابة، يأتي إذاً ليفجِّر في نظر ألبير ما كان يحدس به بصورة غامضة خلال «الأيام الطويلة» السابقة: أن الفعل غير القابل للتقادم المتمثل بتسليم هيرمينيان هايد له هو فعل لا يمكن أن **يمر**. إن «الديالكتيك الرائع» الذي كان يُعجَب به قارئ **المنطق** يتوقف هنا في لحظته الأولى ولا يمكنه أن يستدرك العنف الذي يدشنه:

أياً تكن فورة الكراهية ودرجة الهول اللتان أمكن أن ينطوي عليهما هذا المشهد، فقد بات على هايد وهيرمينيان أن يعيشا معاً إلى الأبد، متجاوزَيْن كثيراً الكراهية والهول، مشدودين أحدهما إلى الآخر في وضوح صاعقة الحدث الذي لا نظير له. وصولاً إلى قضاء الوقت كله معاً، متلازمين، أكثر تواطؤاً من الضحية والسكين، متحدين ومبرَّرين في خصوبة معجزتهما، في الضوء الذي لا يَفسد للآنيَّة الفريدة التي كانا قد أعطياها الحياة(26).

إن افتداء هايد لا يمكن إذاً أن يكون إلا **سطحياً** بصورة نهائية: ليست سوى ظلٍّ لذاتها، ظلٍّ أكثر فأكثر شحوباً ونزفاً، يبلغ «الضفة الأخرى» حيث ينتظره تبنّي ألبير المنقذ، في حين أن حياته الحقيقية تبقى منخرطة إلى الأبد في التكرار المتواصل **للمشهد الأساسي** الذي ربطه بصورة حاسمة إلى المُغوي. وإذا كان جرح هايد المفتوح يظهر مجدداً في خاصرة هيرمينيان (كما في خاصرة أمفورتاس)، فليس ذلك غير العلامة المرئية التي تكشف عرس الدم هذا وتجعل الكارثة محتومة.

بما أن الفادي لا يمكنه، في الواقع، أن يعمل إلا على السطح (وبصورة غير فعّالة إطلاقاً)، فإن الخطة العميقة للجريمة والجرح، للجرح المعطى والمعاد، سوف تظهر كناتجة من عالم

---

(26) المصدر نفسه، ص 133.

آخر تماماً، كناشرةٍ «سرَّ»ها «الشرس» داخل كونٍ يقع بصورة نهائية بمنجى [من المخلِّص][27].

وبعيداً عن تسليم هايد إلى ألبير، فإن فعل هيرمينيان المدنِّس للمقدسات يحتجزه بالأحرى، مع ضحيته، في تواطؤ لا يمكن الإبلاغ به يجد ألبير نفسه مقصىً عنه بصرامة، الأمر الذي سيحرك لديه، عاجلاً أو آجلاً، التجربة الشرسة القاضية باقتحامه، تحت طائلة «هلاكه»[28] هو شخصياً. ما هي، بالضبط، هذه التجربة؟ ما الذي يفعله ألبير خلال تلك «الساعات الطوال» الليلية، بين اللحظة التي خرج فيها من غرفته واللحظة التي يتم فيها اكتشاف انتحار هايد؟ إن الحكاية لا تقدم أي جواب عن هذه الأسئلة، التي يتخذ السر فيها بصورة ساخرة شكلَ لغزٍ بوليسي، مقتصرةً على تشتيت «آلات الحرب» في الرواية السوداء، كما في كابوس: الدرج السري و«الخنجر ذي النقوش الثمينة» (بلا ريب، ذلك بالذات الذي سوف ينزلق، في الصفحة الأخيرة، بين كتفي هيرمينيان). لكن الشيء الأساسي قد قيل، مع ذلك: إذ يصر الجرح على البقاء مفتوحاً، يحكم على الطبيب، بصورة متناقضة، بالجريمة، ويحكم على المخلص بالهلاك.

لكن هذا الجرح المستمر مفتوحاً، هذا الدم المسفوح الذي لا ينفك يؤكد حيويته المريعة، يعيدانا إلى الأسطورة بالذات التي تشكِّل صراحةً مخطَّطاً للحكاية: أسطورة الغرال. وإذا كان غراك عرَّف *Au Château d'Argol* بأنها «نسخة شيطانية»[29] عن بارسيفال، وطرح بعدئذ، عبر رواية *Le Roi pêcheur*[*]، نسخة

(27) المصدر نفسه، ص 164.

(28) المصدر نفسه، ص 178.

(29) المصدر نفسه، المقدمة، ص 8.

(*) الملك الصياد (المترجم).

ثانية (مسرحية، هذه المرة) للـ «رائعة الأدبية» نفسها، فذلك إلحاحٌ يجب أن ننظر إليه كعلامة مرض (Symptôme). فالغرال ليس، في الواقع، غير إحياء ذكرى وما يشبه **العودة الدائمة** لجرح، ذلك الذي فتحته في خاصرة المسيح حربة قائد المئة. والحال أن هايد تظهر، منذ بداية الحكاية، شبيهةً بذلك الإناء من الدم، بغرالٍ(*) حيٍّ قد يكون هيرمينيان، على غرار أمفورتاس، **حارسَه** الملتبس:

كلُّ دمها كان يتحرك ويستيقظ فيها، ويملأ شرايينها باحتدام مثير، مثل شجرة أرجوانية... كانت تصير عمود دم جامداً، تستيقظ على قلق غريب؛ وكان يبدو لها أن أوردتها عاجزة عن أن تكبح لحظة واحدة إضافية تدفُّقَ هذا الدم المخيفَ الذي كان يقفز داخلها بهياج شديد... وأنه سيتفجر ويلطخ الأشجار بانفجاره الحار[30].

لا يفعل الجرح (جرح فتح غشاء البكارة، هنا) غير إتمام قدَر الدم بالذات، عبر فتح طريق له[31]، والسماح له بأن يصبح غذاءَ اتحاد وأداتَه[32] وناقله («وفيما عينا [ألبير] مغلقتان، كان يلصق فمه بهذا الينبوع الأحمر، ونقطة بعد نقطة، كان يجعل الدم المحاط بالأسرار، واللذيذ[33]، يسيل منه على شفتيه»). ويظهر

(*) الإناء الذي يقال إن المسيح استعمله لأجل العشاء السري، والذي تلقى فيه يوسف الرامي الدم الذي سال من جنبه بعد أن طعنه قائد المئة بحربة خلال صلبه (المترجم).

(30) المصدر نفسه، ص 74.

(31) انظر: Gracq, *Un beau ténébreux*, p. 134:

«مهما تكن منظومة الأوعية الدموية معقدة ومتشعبة ومتشابكة، فكل دم الأوردة يمكنه مع ذلك أن يسيل من جرح واحد، لشدة ما رغبته كبيرة، في سجنه المظلم، بأن يرى النور أخيراً، بأن يسلط الأضواء على المسألة».

(32) معروفة هي الأهمية العشقية لهذا الاتحاد الدموي في بعض النصوص الأساسية للرومانسية الألمانية، ولاسيما شذرات نوفاليس (*Les Fragments*) والـ *Penthésilée* لكلايست. ولقد نشر جوليان غراك اقتباساً لهذا النتاج الأخير.

(33) Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 132.

هيرمينيان إذاً، ثمة أيضاً، كالوسيط أو **السمسار** الحتمي الذي بفضله يصبح «الدم المقدس» قابلاً للمشاركة، كالكاهن وفي آن معاً مدنِّس القربانة المقدسة الحية التي هي هايد[34]: والحال أن هذا الدور هو بالضبط دور أمفورتاس بالذات، وكلاهما يحملان في الخاصرة العلامة الدامية ذاتها.

لا شيء أكثر اكتنافاً بالأسرار، في الواقع، في *Le Roi Pêcheur*، من أصل جرح أمفورتاس. ففي دراما فاغنر، نعرف أن كلينغسور هو الذي يجرح، بـ «الحربة المقدسة»، أمفورتاس النائم بين ذراعي كوندري[35]. أما لدى غراك، فكل إحالة إلى الحربة تختفي وتجري الإشارة إلى مسؤولية كوندري بصورة ملتبسة فريدة («لا تعتني كوندري إلا بالجراح التي تسببت بها»[36]، يقول أمفورتاس لبارسيفال، محرِّفاً بصورة غريبة الصيغة الهيغلية)؛ وبعد عدة صفحات،يجري تحميل المسؤولية مباشرة لوظيفة أمفورتاس الكهنوتية:

ليس الغرال مصنوعاً للأرض، يا كوندري... إن الغرال نور، ونورٌ حاد جداً يخيف [= الناس]. . . شمسهم تلزمها بقع مظلمة. أنا البقعة المظلمة التي هم بحاجة إليها. . . الغرال حديد محمَّى في اليد العارية. . . أنا القفاز وأنت تدرين ما يكلفني ذلك[37].

ما الذي يجب استخلاصه، غير أن كوندري والغرال ليسا في الأصل غير الشيء نفسه، وأنهما يمثلان الجزأين المنفصلين («الرمزين») للواقع ذاته: ذلك الذي تركِّزه *Au Château d'Argol*

---

(34) فلنذكِّر، عموماً، بالأهمية ـ التي شدد عليها غراك ـ المعطاة لـ «القربان المطعون» في الميثولوجيا السوريالية.

(35) Richard Wagner, *Parsifal*, traduction de Marcel Beaufils (Paris: Aubier, 1979), pp. 76-77.

(36) *Le Roi Pêcheur*, p. 103.

(37) المصدر نفسه، ص 109.

في صورة هايد «المتلألئة والأخاذة"؟ وماذا تعني هذه الواقعة بدورها، غير أنَّ تعادُل المرأة والغرال لا يصح إلا بالنسبة للعذراء ـ لتلك التي تصون في التحفظ والرفض هذا الدم الفاقد الصبر للتفجر والذي هي مستودعه ووعاؤه المفضَّل؟ ما أن يتم الاغتصاب والاتحاد (التواصل) المسموح به، حتى لا يعود للمرأة إلا أن تموت بنزيف بطيءٍ لكن محتوم (ذلك بالذات الذي يضني هايد في «الأيام الطوال» التي تسبق الكارثة)، أو إذا بقيت حية (على غرار كوندري)، تكون تلك حياةً فارغة بعد الآن ودنسة لم تعد غير هبوط الاندفاعة المحطَّمة فجأة. إن استخدام الغرال يرتبط إذاً باعتداء (باغتصاب) يفضي، بصورة متناقضة، إلى أن يدمِّر، أو على الأقل يعرِّض للخطر، الشيءَ بالذات الذي عليه إيصاله، والذي يرتدُّ، من جهة أخرى، على المعتدي عبر التسبب لديه بالجرح نفسه الذي أحدثه: هكذا يُفَسَّر الطابع الأنثوي لجرح أمفورتاس (وهيرمينيان)، وهو طابع لا يخشى بارسيفال البريء أن يشير إليه بفظاظة («الدم المتعفن للمرأة المريضة... دم أمفورتاس»!)[38].

* * *

قد يبدو إذاً أنه بعد الانتقال من السيناريو الفلسفي إلى الصعيد الأعمق للأسطورة، نجد أنفسنا هنا إزاء طبقة أكثر قِدماً أيضاً، هي طبقة الطقس (الديني)[*]. لقد قيل كل شيء منذ زمن طويل عن التباس البواكير وطابعها «المقدس» (بالمعنى الخيِّر والشرير للكلمة في آنٍ معاً)؛ ومعروفٌ أن فضَّ البكارة أمكن أن يظهر كانتهاكٍ خطر إلى درجة أن شخصاً واحداً «متميّزاً» سلفاً (الملك، الكاهن، الملك ـ الكاهن) من حقه أن يضطلع بهذه المخاطرة: امتياز ملتبس ويشبه كثيراً، والحالة هذه، إدانة. هكذا

(38) المصدر نفسه، ص 92.

(*) الإضافة بين هلالين من وضعنا (المترجم).

لا نكون أفلتنا من هيغل إلا للسقوط مجدداً في فرويد، ولا نكون فعلنا غير مبادلة ترسيمة بأخرى. ففي الواقع، معروفٌ أن الحلم كما الأسطورة إنما يَقرُنان بشدة صورة العذراء بصورة الإحليل ـ وهو رابط سبق أن أشار إليه الميثولوجيون الرومانسيون (ككرويزر) انطلاقاً من مقارنات قابلة للمناقشة بلا ريب **(virgo et virga, Pallas et phallos)**(*): ونحن بالذات لاحظنا أعلاه مماثلة هايد مع «شجرة الأرجوان» و«عمود الدم». من جهة أخرى، لقد أمكن فيرينكزي (Ferenczi) (في أطروحةٍ استعادها فرويد) أن يبيِّن أن فض البكارة كانت تعيشه ضحيته كتكرار للخصاء الأصلي وأنه كان يستتبع بالمقابل، على مستوى الاستيهام، خطراً مشابهاً بالنسبة لفاعله[39]. ونحن نفهم بشكل أفضل، مذاك، الطبيعة الفعلية لـ «جرح» هيرمينيان[40] (أو أمفورتاس)؛ إننا نحدس أيضاً، وإن من بعيد، بما يمكن أن يعنيه الغرال بوصفه موضوعاً مطلقاً للرغبة، «موضوعاً مفقوداً تماماً»، «استيهاماً لا واعياً لاستحالة الرغبة الذكورية، وكنزاً يُستنفد فيه عجز المرأة اللامتناهي»[41].

لكن الشبكة التحلينفسية ـ مثلها مثل الشبكة الهيغلية ـ تتيح بقاء فُضالة غير قابلة للهضم من كل ذلك. فمقالة فرويد

(*) Virgo، كلمة لاتينية معناها الشابة العذراء، وvirga كلمة لاتينية تعني الغصن الأخضر، والعصا والقضيب؛ أما بالاس (Pallas)، فعملاق في الميثولوجيا الاغريقية، في حين أن Phallos هو الإحليل (المترجم).

(39) انظر أعلاه مقالة فرويد حول: *Le Tabou de la virginité*, dans: Sigmund Freud, *La Vie sexuelle* (Paris: Presses universitaires de France, 1969), pp. 66 sq.

(40) **في حلم دالامبير**، تلا اكتشاف جسم هيرمينيان، تجري مماثلة صريحة لجرح هذا الأخير بقطع للرأس. انظر: Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 153.

وفي تعليق لفرويد، في المقال المذكور أعلاه، على مأساة جيبيل، *Jadith et Holoferne* (حيث يرى «الوصف الأقوى، بشكل درامي معروف، لمحرِّم البكارة»)، يشدد عبوراً على أن «قطع الرأس هو البديل الرمزي للخصاء». (المصدر المذكور، ص 79).

(41) انظر: Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), p. 715.

(الموضحة جداً فضلاً عن ذلك) بخصوص **محرَّم البكارة** **(Le Tabou de la virginité)** تنتهي، مع شيء من الدعابة، بامتداح للعرس الثاني حيث يمكن المرأة أخيراً أن تؤكد نفسها كـ «زوج سعيدة وحنون» بعد أن صرفت على غاويها الأول كلَّ «سُمِّـ»ـها العُذْري: هكذا فإن «مروضي الأفاعي يتركون في البداية الأفاعي السامة تعضُّ منديلاً ليتمكنوا في ما بعد من التعامل معها من دون مخاطر»[42]. والحال أن الانتهاك الابتدائي، في حكايتنا، يخلق على العكس بين أبطاله الرئيسيين تواطؤاً لا يمكن الابلاغ عنه عبر تلقينهم تقاسم «سرٍّ» يستحيل عليهم بعدئذ أن ينسوه، أو أن ينقلوه، وذلك لأن هذا الانتهاك هو حدث **فريد** بالمطلق، لا يمكن أن يتكرر[43]، حدث لن يحدث «أبداً بعد الآن» ولا يمكن أيّ **غريب** أن يضطلع تالياً بهذا التكرار. وليس ضرورياً، فضلاً عن ذلك، أن يتجسد هذا الانتهاك باعتداء جسدي: إن صدمة ألن (Allan) بالنسبة لكريستيل (في *Un beau ténébreux*[*])، و«الفضيحة» التي شكَّلها بالنسبة إليها سوف تطبعانها إلى الأبد بالقَدْر الذي كان يمكن أن يتسبب به **إغواءٌ** فعلي[44]. إن عناصر الوضع، هنا، إذ تبقى من دون تغيير، تنقلب رأساً على عقب: لا يموت ألن لأنه حدثت صدمة وفضيحة، بل، على العكس، فهو يمكن أن يثير فضيحة **لأنه** سيموت. لكن «الثنائي الفظيع والأخّاذ»[45] ذاته هو الذي ينعقد

(42) المصدر نفسه، ص 78.

(43) انظر تحليلات كيركغارد الرائعة حول فكرة «الأول»، في: Sören Kierkegaard, *Ou bieu... ou bien*, traduction de F. et O. Prior et M.-H. Guignot (Paris: Gallimard), p. 344 sq.

(*) داج جميل (المترجم).

(44) إن فكرة الاغتصاب الجسدي (الحاضرة دائماً في خلفية: Gracq, *Un beau ténébreux*)، لا تظهر مع ذلك إلا بصورة غير مباشرة، في تذكر مزحة صِبا لألن، مزحة معبر عن دلالتها الجنسية بالصورة الأكثر فجاجة (انظر ص 55).

(45) Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 175.

حول الرضَّة نفسها، وهو ثنائي مستبعد منه مسبقاً أيُّ مخلِّص محتمل بوصفه متطفِّلاً (يتجلى هذا الإقصاء «تقنياً»، بإزالة صوت الراوي حين تبدأ الأحداث **تتسارع**: «هنا تنتهي يوميات جيرار»)[(46)].

ومن الغرابة بمكان أن هذا المُقصى هو الذي سيصبح، في ما بعد، البطل الحقيقي لكل أعمال غراك. فلألبير، وجيرار، وبيرسوفال، وألدو (في *Rivage des Syrtes*)[(*)]، وغرانج (في *Balcon en forêt*)[(**)]، كلِّهم، هذا الملمح المشترك المتمثل في كونهم متطفلين أو سيصبحون كذلك في لحظة ما، حتى ولو كانوا ـ على غرار ألبير ـ في مسكنهم الخاص بهم، وفي وجودهم إزاء علاقةٍ (علاقة حرب، أو حب: لم يعد الفرق موجوداً، على هذا المستوى) تجري بصورةٍ متوحدة وراء قَدَرها الخاص عبر تجاهلهم، أو نبذهم أو طحنهم. وفي النصوص الأولى، يمْثُل عناصر هذه العلاقة كأشخاص مميزين تماماً (هيرمينيان وهايد، ألن وكريستل، أمفورتاس وكوندري أو الغرال)؛ وفي *Le Rivage des Syrtes*، لم يعد يتعلق الأمر إلا بكيانات جماعية، مميَّزة بقوةٍ أيضاً (أورسينا وراج)؛ وأخيراً، في *Un balcon en forêt*، يبلغ التجريد كماله ولا يعود هناك إلا العلاقة بحد ذاتها، **الحرب**، التي يجري دفع أبطالها الرئيسيين المفترضين (فرنسا وألمانيا) إلى مؤخرة المسرح. وفقط وظيفة **الزائر**، المتطفل، تبقى ثابتة ومن دون تبديل: هي التي نود تفحُّصها عن كثبٍ أكثر في الختام.

يقدم لنا الفصل ما قبل الأخير من *Au Château d'Argol* مشهداً لافتاً، حيث يتكرر المعنى العميق لكامل الحكاية. يتسلل ألبير خِفْيَةً إلى غرفة هيرمينيان (كما في مكان آخر جيرار إلى غرفة

---

(46) Gracq, *Un beau ténébreux*, p. 153.

(*) شاطىء خليجَيْ سرت (المترجم).

(**) شرفة في غابة (المترجم).

ألن) ويكتشف فيه رسماً مصغَّراً يمثل «آلام أمفورتاس» أو، بصورة أدق، بارسيفال لامساً «بالحربة الصوفية جنب الملك المخلوع»[47]. شيئان غريبان اثنان استرعيا انتباه ألبير فيما هو يتفحص ذلك الرسم: بادئ ذي بدء، أن «وجه المخلص الإلهي [= بارسيفال] كان يشحب إزاء الجرح الخفي الذي أخذ منه إلى الأبد سحره وحميَّته»؛ ومن جهة أخرى، «كان واضحاً أن الفنان... كان قد سحب من دم أمفورتاس بالذات، الذي كان يلطخ البلاط ببُركه الثقيلة، المادة المتوهجة التي كانت تسيل في الغرال».

نعرف الآن ماذا تعني هذه المعادلة الأخيرة؛ لكن ما يجب أن يستوقفنا إنما هو الوضع الهامشي للمخلِّص والدور الجديد الآيل، بين يديه، إلى «الحربة المقدسة»: بدلاً من أن تلأم، كما لدى فاغنر، جرح أمفورتاس، تؤجج، هنا، على العكس، بريق الجرح الذي لا مثيل له» (مثلما **سيؤجج** ألدو، «الفارس الساذج الآخر» هذا الجرح المنسيّ، لكن غير الملتئم جيداً الذي كانت تشكله، في خاصرة أورسينا، حرب سرت). ولكن الأساسي هو لجهة الجرح ـ وهكذا المقدَّس، أي الخلاص والهلاك: من هنا «مهانة» المخلِّص في نهاية «التقلبات الأليمة والحائرة» لبحثه، حين يكتشف أنه ليس لديه في الحقيقة ما يعطيه وأنه هو، على العكس، من يجب أن يصبح مشاركاً في النعمة، بأن يَنْذُر نفسه لهذا الجرح، لهذا الانفتاح الذي كان يتخيل بسذاجةٍ أنه قادم لإغلاقه. إن الكلمات الأخيرة في الدراما الفاغنرية («فداء للفادي») تتلقى هنا دلالة غير متوقعة: لم يعد الغرال (دمُ المسيح) هو الذي ينتظر من يرمّمه، بل إن هذا الأخير، على العكس، هو الذي يرى نفسه مضطراً، في النهاية، للمطالبة بحصته من سر العسف

(47) Gracq, *Au Château d'Argol*, pp. 162 sq.

والظلم، مخاطراً (بصورة شبه محتومة) بأن يرى نفسه مواجَهاً بعدم قبول دعواه.

لقد انتهى «سر» هيروديا، لدى مالارميه، بصورة هيغلية تماماً، باتحاد الحقيقة المكشوفة أخيراً (تاركةً كل الحجاب[48] ينزلق/ عن كلا النهدين) ونظرةٍ، لكن نظرةٍ «مترنحة» - نظرة ميت، أي نظرة شخص: وهذه المصالحة بحد ذاتها، التي ليس من شاهد عليها إلا لطخةُ دم، كانت رقصةُ هيروديا الأخيرة تلغيها تقريباً («ترمي الرأس من النافذة ـ في/ الحوض ـ النوم/ في البعيد تستيقظ/ ـ لم يحدث شيء من ذلك/ وترقص لبعض الوقت/ لنفسها وحدها ـ كي تكون هنا وهناك في آن ـ و/ لا يكون حدَثَ شيءٌ من ذلك»)[49]. ذلك أنه على مستوى المعرفة، كلُّ اتحادٍ نظرة، وكل نظرة جرح؛ لكن حيث تصبح المعرفة مطلقة، حيث ما يَعْرف هو الشيء نفسه المعروف، تنغلق المسافة، «لا شيء حصل» ووحدها الفكرة تبقى ـ تلك التي لم تعد فكرةَ أحد، التي هي «انفجارٌ» صِرفٌ لِذاتها ـ التي هي **طبيعة**[50]. أما لدى غراك، فعلى العكس، ما حدث لا يمرُّ، والحقيقي (الذي استبعده مالارميه قليلاً جداً) يستعيد دفعةً واحدة كُمْدته الرهيبة؛ لأنه ما هو الحقيقي، إذا لم يكن الجائز[51]، أي بالضبط الاصطدام، الصدمة، الجرح؟ لكن من يصطدم بالضبط؟ هذا سؤال لا يهم سوى الفيلسوف، أي لا يهمُّ كثيراً، لأن الأسماء المعطاة للشركاء في هذا المعجم أو ذاك (الطبيعة والفكر؟ ايروس وتناتوس؟)[52]، تمثل دائماً «الإفقار

(48) Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade*, p. 137.

(49) المصدر نفسه، ص 139.

(50) فصّلنا في مكان آخر هذه الموضوعة المركزية للفلسفة الهيغلية: *Revue de métaphysique et de morale*, 1968, pp. 175 sq.

(51) Gracq, *Au Château d'Argol*, préface, p. 9.

(52) إلا إذا تعرفنا في ذلك، كما يفعل مالارميه بصورة أكثر سخرية (أكثر =

التهريجي» عينه. لكن الجرح، من جهته، لا يمكن دحضه، والرغبة، متمثلةً بالاحتفاظ مثل بارسيفال بالنظرة مثبَّتةً على هذا الصدع الأخاذ، ربما تكون التواضع الأرقى للروح؛ وذلك على الأقل هو، بالتأكيد، الشرطُ الذي يضمن لنتاج غراك **واقعيته** القصوى.

عمقاً؟)، على اعتداء الكتابة السوداء على الصفحة البيضاء، «بكارةٍ» كما لو أنها هي نفسها انقسمت، متوحدة، أمام شفافية النظرة المناسبة، إلى جزأيها البريئين، كليهما، المثالين الزفافيين على الفكرة». انظر: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, collection Bibliothèque de la Pléiade; 65 (Paris: Gallimard), p. 387.

القسم الثالث

مرآة الإلهي

الفصل التاسع

هولدرلن، الكنيسة الجمالية

تكريماً لذكرى سوانتجي وبرنارد غورسيكس

إن إحدى أكثر وثائق تاريخ الفلسفة تميزاً وفرادة تتمثل في الوريقات القليلة التي نشرها عام 1917 فرانز روزنزفايغ تحت عنوان مبالغ به قليلاً **هو البرنامج المنهجي الأقدم للمثالية الألمانية** .(*Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*) ونحن نستبقي من هذه الصفحات المكتوبة بيد هيغل، لكن التي يُحتمل أن يكون تصوَّرها، في شتوتغارت، كل من شيلينغ وهولدرلن[1]، فقرتين قصيرتين فقط تبرز فيهما بصورة واضحة مهمةُ الفكر الحالية بوجه خاص:

غالباً ما نسمع من يقول إنه ينبغي أن تكون للجمهور الكبير ديانة تخاطب الحواس (sinnliche) وليس الجمهور الكبير وحده بحاجة إلى ذلك، بل الفيلسوف أيضاً. توحيدٌ على صعيد العقل والقلب، وشِركٌ على مستوى الخيال والفن، هاكم ما نحن بحاجة إليه! وسوف أتكلم هنا على فكرة لم تخطر، على حد علمي،

(1) لأجل نقاش هذه النقطة، نسمح لأنفسنا بالإحالة إلى دراستنا: Jean-François Marquet, *Liberté et existence: Etude sur la formation de la philosophie de Schelling*, collection bibliothèque des idées (Paris: Gallimard, 1973), pp. 73 sq.

بال أحد من الناس: ينبغي أن نمتلك ميثولوجيا جديدة، لكن هذه الميثولوجيا يجب أن تكون في خدمة الأفكار، يجب أن تصبح ميثولوجيا للعقل[2].

إن ميثولوجيا المستقبل هذه يجب أن ننتظر تأسيسها من الشاعر بالطبع، مثلما كان هوميروس وهيزيود هما اللذان أعطيا الإغريق المبحث حول أصل آلهتهم، تاريخَ أولئك الآلهة وعِلْم أنسابهم، وفقاً لصيغة لهيرودوتس (يستشهد بها شيلينغ باستمرار)[3]. فخلال سنوات شيلينغ الظافرة في يينا، حلم لبعض الوقت بأن يكون هو نفسه ذلك الشاعر وبأن ينتج «الملحمة التأملية»[4] التي «قد تغرس في الطبيعة الآلهة المثالية للدين المسيحي، مثلما كان الإغريق قد غرسوا آلهتهم الواقعية في التاريخ»[5]. لكن المشروع بقي من غير تنفيذ؛ ومن بين المشتركين الثلاثة في خطة توبينجن، كان هولدرلن بالطبع هو الذي اضطلع لوحده بالمهمة الساحقة المتمثلة في فتح طريق الكلام لآلهة المستقبل، ليس في «القصيدة التعليمية المطلقة» التي كان شيلينغ يستحضرها، بل في نتاجٍ مجزّأ «على شكل مجموعة جزر» يبدو منظره المنهار بُني وتهدَّم في آنٍ بفعل الضربة الصاعقة ذاتها المتعذر الصمود بوجهها. والصفحات التالية ستحاول أن تعثر في هذه الخرائب على آثار خطة، خطة «الميثولوجيا الجديدة»، مَثَلِ الحداثة الذي كان برنامج عام 1796 يخطط له؛ وهي ستفعل ذلك عبر الاحتفاظ في الذاكرة بالتعريف الذي تعطيه للمثل إحدى رسائل سيكندورف الأخيرة، حيث يفسر

---

(2) انظر: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Grosse Stuttgarter Ausgabe (GSEA)* (Stuttgart: W. Kohlhammer), vol. IV, pp. 298-299.
وكل استشهاداتنا تحيل إلى هذه الطبعة.

(3) Schelling, *Sämtliche Werke (SW)*, éd. Cotta, vol. XI, p. 15.

(4) المصدر نفسه، ج 5، ص 664.

(5) المصدر نفسه، ص 445.

هولدرلن هذا التعبير على أساس أنه يعني «رؤيا شعرية للتاريخ ومعمارية للسماء»[6] ـ بتعبير آخر، عبر التفحُّص، بالتناوب، لكلٍّ من البعد الطبيعي والبعد التاريخي لبنيةٍ بسيطة جداً ومتشعبة بصورة لامتناهية في الوقت ذاته، لكن بودِّنا بوجه خاص أن نظهر تماسكها المطلق، على امتداد قَدَر هولدرلن الشعري.

* * *

إذا نظرنا إليها بادئ ذي بدء في عنصر الطبيعة، يبدو أنه ليس من شيءٍ يسهل إبرازه أكثر من تمفصل مذهب تعدد الآلهة لدى هولدرلن: أكثر من دزينة نصوص، منطلقةٍ من المخططات الأولى لـ *Hypérion* وصولاً إلى قصيدة *Griehenland* النهائية، تقدِّم لنا في الواقع البنية نفسها ذات الحدود الثلاثة (أحدُها منقسمٌ إلى اثنين) وفي الأعلى الأثير، وفي الأسفل الأرض، وفي ما بينهما الضوء ـ إما واضحاً في ضياء الشمس الهادئ، أو كامناً، لكنْ محفوظاً لبريق عنيف بالأحرى، في سحابة العاصفة. هكذا في *Der Wanderer*:

لكن أنتَ، فوق الغيوم،

أبو الوطن! الأثير القدير! وأنت،

الأرض والضوء! أنتم ثلاثة في واحد

يا من تملكون وتحبون،

أيها الآلهة الخالدون! روابطي بكم لن تنقطع أبداً[7].

---

(6) Hölderlin, *Sämtliche Werke, Grosse Stuttgarter Ausgabe*, vol. VI, p. 437.

(7) *Der Wanderer*، ط 2، في: المصدر نفسه، ج 2، ص 83. وبالنسبة لأمثلة أخرى على هذه الثلاثية انظر (بين مراجع أخرى) *Achill*، في: المصدر المذكور، ج 1، ص 271؛ *Götter wandeten einst*، في: المصدر المذكور، ج 2، ص 274؛ *Griechenland*، في: المصدر المذكور، ط 3، ج 2، ص 257؛ =

إن الأثير، بالنسبة لهولدرلن كما بالنسبة لأوريبيد هو زوش بالطبع؛ والضوء هو أپولون بصورة لا تقل بداهة؛ والأرض وحدها، كما تشير إلى ذلك قصيدة *Germanien*(8)، تحتاج إلى إعطائها اسماً: هي الآن **L'Undurchdringliches** فقط، أو المغلق ـ وهو نعتٌ تُحِلُّه ترجمة أنتيغون عَرَضياً محلَّ اسم ديميتير(9) الإلهي. لكن إذا أردنا الصعود إلى المصدر الأكثر احتمالاً لهذا البانتيون(*)، ينبغي أن نأخذه لدى ظهوره الأول، في المخطَّط الروائي *Hyperions Jugend* (1795) حيث لا نجد بعد، كموضوع عبادةٍ للمدينة القادمة، أيَّ شخص إلهي، بل فقط قوى من العناصر، عددها هذه المرة أربعة: الأثير، الشمس، الأرض، المياه(10). وفي الواقع، تظهر هذه الترسيمة الرباعية منبثقة مباشرة من رواية أخرى نيو ـ إغريقية استعملها هولدرن كثيراً، هي *Ardinghello et les îles bienheureuses*(**) لويلهلم هاينس. في القسم الرابع من هذه الحكاية، يرسم المدعو ديمتري لوحة ديانة المستقبل، ديانة يتماهى فيها الآلهة مع العناصر البسيطة والسعيدة، خلافاً للشرط المتألم والزائل للخلائط المتنافرة التي ننتمي إليها(11)؛

= *Hyperions Jugend*، في: المصدر المذكور، ج 3، ص 224؛ *Hyperion*، في: المصدر المذكور، ج 3، ص 147، و *Der Tod des Empedokles*، في: المصدر المذكور، ط 1 و2، ج 4، ص 18، 53 و106.

(8) *Germanien*, II, p. 152.

(9) Sophokles, *Antigone*, V, p. 253.

وفي: *Emilie vor ihrem Brauttag* (I, p. 284),

نجد الثالوث عينه بأسماء آلهة جرمانية: والهالا (الأثير)، وهيرتا (الأرض) ويراغا (إله الشعر الذي يقوم مقام أبولون).

(*) مجمع الآلهة لدى الأقدمين (المترجم).

(10) *Hyperions Jugend*، في: المصدر نفسه، ج 3، ص 224.

(**) أردينغلو والجزر السعيدة (المترجم).

(11) انظر: Wilhem Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, hrsg. von Max L. Baeumer (Stuttgart: Reclam, 1975), pp. 269-272.

هذه الآلهة أربعة: زوش (= الهواء، أثير هولدرلن)، وأبولون (= نار الشمس) ونبتون (= الماء) وبلوتون (= التراب)، وهي تشكل «أرستقراطية كونية ... كان يمكن جونون(*) (Junon) ونبتون وأبولون، بحسب هوميروس، أن يوثقوا ضمنها زوش[12]. وتستدعي هذه الجملة، التي فكر فيها هولدرلن بالتأكيد، عدداً من الملاحظات التي لا يبعدنا أي منها عن شاعرنا.

1) نرى بادئ ذي بدء أن جونون يمكن أن تحل محل بلوتون كاسم لعنصر التراب[13]. وتلك ستكون الحال لدى هولدرلن، حيث الطابع «الجونوني» للغرب هو قبل كل شيء طابع بلوتوني وترابي.

2) في المقطع المستشهد فيه بهوميروس، إذا كان جونون ونبتون حاضرين حقاً، ليس الموضوع موضوع أبولون بل أثينا[14]. يمكن أن يكون هولدرلن، في شذرة يصعب تفسيرها للأسف، قد أعاد صورة «الإبنة المستقيمة لإله الرعد»[15].

3) توجد ترسيمة هاينس (Heinse)، إذا تجاوزنا هولدرلن، وفي السطور الأخيرة من *Bruno* (1802)، حيث يلخِّص شيلينغ ميثولوجياً رؤيته للمطلق:

سنفهم عندئذٍ نفس جوبيتر الملكية؛ له القدرة، ولكن تحته المبدأُ المكوِّن [= أبولون] والمبدأ عديم الشكل [= نبتون] اللذان

(*) زوجة جوبيتر، وهي إلهة الزواج لدى الرومان (المترجم).

(12) المصدر نفسه، ص 271 و310.

(13) عن هذا الجانب الأرضي والبلوتوني لجونون، انظر على سبيل المثال: Creuzer, *Symbolik*, 3rd éd. (Hildesheim, 1973), vol. III, p. 213.

مع إحالات إلى بلوتارك وأوزيب، انظر: Eusèbe de Césarée, *La Préparation évangélique*, III, 1, 4.

(14) Homère, *Iliade*, I, V. 400.

(15) انظر: *Wenn aber die Himmlischen*, II, p. 222:... *da den Donnerer hielt/ Unzartlich die gerade Tochter...*

يربطهما إله تحأرضي في أعماق الهاوية؛ لكنه هو بالذات يسكن في أثير لا يمكن الاقتراب منه[16].

4) يبدو الحد الرابع لهذه البنية، نبتون، غير موجود لدى هولدرلن بالذات؛ لكن يجب أن نتذكر أن البوزايدون الإغريقي هو قبل كل شيء إله الهزة الأرضية، «العاصفة التحأرضية» التي يرد ذكرها في *Der Archipelagus*[17]. وفي الواقع إن القدرة البوزايدونية موجودة في ميثولوجيا شاعرنا كقدرةٍ للعاصفة، لـ «شعلة الليل»، مشكِّلةً نظيراً، بين السماء والأرض، لضوء أبولون المهدَّأ. ولقد رأينا أن هذه المكانة هي أيضاً المكانة التي ينسبها شيلينغ، في *Bruno*، إلى نبتون، وينسبها هيغل، في **فلسفة الطبيعة**، إلى المبدأ المذنّبي، المرتبط هو أيضاً بالماء والعاصفة (كما بالخمرة وهي علاقة سوف تظهر لنا أهميتها لاحقاً).

زوش
(سماء، أثير)

[نبتون]	أبولون
(غيم، عاصفة)	(شمس)
↓	↓

الأرض

إذا استعدنا الآن، واحداً فواحداً، كل عنصر من هذه البنية، نجد إذاً، أعلاه، الأثير، مماثَلاً هنا مع محيط النار السماوية وليس مع الهواء، كما لدى هاينس. فبالنسبة لهولدرلن، ليس الهواء،

---

(16) Schelling, *Sämtliche Werke*, vol. IV, p. 329.

(17) *Der Archipelagus*, II, p. 103.

حول هذا الجانب من بوزايدون، انظر: Homère, *Iliade*, vol. XIII, V. 10.

والمراجع الكلاسيكية التي لخصها كرويزر في: Creuzer, *Symbolik*, vol. III, p. 260.

«نَفْسُ العالم»[18] هذه، إلا «أخت الروح ومرؤوستها»، أي «القوة النارية التي تحيا وتملك فينا»[19]؛ وبتوسطه تنتقل إلينا، ملطفةً، قوةُ نار الأثير، مصدرُ كل حياة، وكل شفاء، وكل شهيق، التي قد لا نتحملها في حالتها النقية[20]. إذا نظرنا إلى الأثير في حد ذاته، وإذا استعدنا مع هولدرلن تعابير أسطورة أفلاطونية مشهورة، يكون الأثير هو **Poros**، فيض الامتلاء[21]، المكان حيث يستمتع Ça[22] أي اللاوعي[23]، إذاً، لأن الوعي يفترض مسافة على الدوام، اختلافاً للذات عن ذاتها، وبالتالي نقصاناً.إنه يغسل بأمواجه النجوم، التي تشبه زهور الحديقة السماوية[24]، ويوزع نحو الأسفل (نحو الأرض) شرارات الحياة[25]، في الأمطار، والرياح، والعواصف، والندى، حيث يجب أن نرى القدْر نفسه من أنماط نزول البذار السماوي. إنه الأب[26] الذي نسعى بصورة غامضة للعثور عليه مجدداً، مثلما يسعى كل نهر للضياع في المحيط، وبتأثير الرغبة ذاتها في الموت **(Todeslust)**[27]، لأن عنصر الحياة هذا بامتياز، بوصفه اللاوعي، يتخذ بصورة غريبة مظهر الموت[28]؛ وبما أن

---

(18) *Hyperion*, III, p. 112.

(19) المصدر نفسه، ص 50. فلنذكّر بأن كلمة *Luft* الألمانية مؤنثة.

(20) فكرة واحدة هي في أساس كتاب شيلينغ *Die Weltseele* (1797).

(21) انظر: *Hyperion Metrische Fassung*, III, p. 193.

(22) حول هذا الاستمتاع (Genuss) بالمطلق، انظر بحث توبنجن القصير حول جاكوبي، ج 4، ص 208.

(23) انظر: *Hyperions Jugend*, III, p. 204: *Es ist ummoglich fur uns, das mangellose ins Bewusstsein aufzunehmen*.

(24) انظر: *Hyperion*, III, p. 54, et *Emilie vor ihrem Brauttag*, I, p. 278.

(25) *lebensfunken säte/ Befruchtend... der Äther* (*Der Tod des Empedokles*, 2e version, IV, p. 102).

(26) *Vater Äther* (*An den Ather*, I, pp. 204 et passim).

(27) *Stimme des Volkes* (2e version), II, p. 51.

وانظر أيضاً: *Hyperions Jugend*, III, p. 206.

(28) انظر: *Hyperion Metrische Fassung*, III, p. 195.

الحياة توزَّع علينا هكذا من الأعالي، نشعر بها كمنحة، كقَدَر (**Schicksal**)، بدلاً من أن تكون، كما بالنسبة للنجم، ما قد نطفو فيه بحرية، مغمورين (بالنعمة)(*) بلا حدود(29).

ولكي نحتفظ بتعابير الأسطورة عينها نقول إن الأرض هي **Penia**، القحط، النقصان، تناهي الوعي والحزم، «القناعة الجونونية»(30). وبما أنها مجدبة بحد ذاتها، لا توجد إلا في علاقتها بالتدفق المتواصل للأثير، الذي تنفتح وتنغلق عليه، في تناوب يتناسب مع إيقاع الفصول (الصيف يسجل انفتاح الأرض للنار السماوية والشتاء انغلاقها على ذاتها). والأرض بامتياز هي الجبل(31)، ميدان سيبال (Cybèle)(**)، مع شكليه المتناقضين للبركان، المنذور للزواج المقدس «القاسي» **للصاعقة**، وجبل الجليد، حيث، في زواج مقدس أكثر حناناً، تذيب الملامسة الخفيفة للضوء... الجليدَ البلوري(32) (دائماً بوزايدون وأبولون، وجها الوسيط المتعارضان). تظهر الأرض في الأسطورة الهولدرلنية، كأنها «النصف المحب بصورة أشد إخلاصاً للإله الشمس، ربما متحداً به بصورة أشد وثوقاً في البداية، ثم منفصلاً عنه بقرار من القدر كي يبحث عنه، ويقترب منه، ويبتعد عنه، وينضج عبر اللذة والمشقة إلى الجمال الأسمى»(33) ـ والشمس تحتل هنا في الواقع مكان الأثير، كما يُظهر ذلك مقطعٌ من النسخة الثالثة لـ **أمبيدوكل**:

(*) الإضافة بين مزدوجين من وضعنا، بهدف التوضيح (المترجم).

(29) إنها موضوعة قصيدة: *Hyperions Schicksalslied*, I, p. 229.

(30) رسالة مؤرخة في 4-12-1801 إلى بوهلندورف، ج 6، ص 426.

(31) *Das Gebirge... / Das Mutterliche* (*An Eduard*, 2e version, II, p. 42).

(**) إلهة الخصب عند الفريجيين (المترجم).

(32) *Die Wanderung*, II, p. 138.

(33) *Hypérion, III*, p. 54.

... لدى تذكرٌ الاتحاد القديم، الأمُّ المظلمة
تبسط نحو الأثير ذراعيها الناريتين[34].

إن **الأرض**، التي كانت ذائبة في **الأثير** في غابر الأزمان، لم تنفصل عنه إلا لكي يمتلك هذا الأخير مرآة[35] ووعياً للتعرف إلى نفسه، والمهمةُ التي تفرض نفسها عليها هي إذاً الإبقاء على مسافة **جيدة** حيال أبيها ـ العاشق (بيغماليونها، يقول هولدرلن أيضاً)[36]: إذا كانت تلك المسافة قصيرة جداً، كما بالنسبة لأفريقيا الـ *Wanderer*، أو إذا كانت طويلة جداً كما بالنسبة للأرض «المترملة» للمناطق القطبية، لا يتم الحصول في الحالتين إلا على صحراء يعارضها هولدرلن بضوء الوطن الخافت والنافع، المؤسَّس على جوارٍ ملطَّف. لكن من الضروري مع ذلك أن تُزال هذه المسافة بالكامل أحياناً، وأن يتولى الإله، باحتكاك مباشر ومخصب، لكنه فوري، وضع أساس كل سكن لاحق، وإذ «يشق الجبل بأشعته، يبني المرتفعات والوهاد»[37] في تلك «الورشة» الخوائية التي يشكل مثالها بامتياز *Les Alpers de Heimkunft*. كذلك الأمر، فإننا نجد أيضاً في النظام البشري لحظات شتائية يعيش فيها الإنسان على نفسه، بعيداً عن الله ومن دون الله، ونجد أيضاً لحظات سعيدة يصل فيها الضوء الإلهي إلى الفرد، وقد لطَّفته وساطة جماعة عادلة؛ لكن ينبغي أن تكون في أصل هذه السعادة، في كل مرة، لحظة يمسك فيها **الإله** مباشرة بفرد

---

(34) *Der Tod des Empedocles* (3e version), IV, p. 139.
تدل «الذراعان الناريتان» هنا على عمود الدخان المنبعث من بركان إتنا.

(35) انظر: *Hyperion*, III, p. 140,
على الأرض مثل «جنون» [=قصدير المرآة] *des leuchtenden Himmels*.

(36) *Der Wanderer (Vorfassung)*, I, p. 206, and *Der Rheim* (variante au v. 178), II, p. 728.

(37) *Der Wanderer*, II, p. 80.

(شاعر، راءٍ، نبي)، لحظة ينطرح فيها الأساس الملهم («القانون الصرف») الذي ستشرحه الأجيال القادمة:

مثلما كانت الصخرة في الطليعة وصُنعت في ظلال كور الحدادة

أُسُسُ الأرض البرونزية

حتى قبل أن تجري السيول من الجبال

وأن تزهر على ضفاف الأنهر الغياض والمدن

هكذا في قصفة رعد

خلق قانوناً صرفاً وأسس أنغاماً خالصة[38].

إنها لحظة امتلاكٍ مباشر[39] تؤسِّس، لكن فيما هي تدمر، من تقع عليه (روسو، أو هولدرلن بالذات) وتترك خرابها المصعوق على هامش المنظر الوادع والمنظم الذي انفتح هكذا[40].

ومثلما كان للأثير أطفاله (النجوم والنيازك)، سيكون للأرض أيضاً أطفالها، أو بالأحرى الأطفال الذين يكون الأثير ولدهم فيها. بادىء ذي بدء الجبابرة، (Les Titans)، وهم أطفال مزقَّمون أخذوا، على غرار تنتالوس، من دون أن يقولوا شكراً، أكثر مما يمكنهم أن يهضموا[41]، دافعين هكذا إلى الحدود القصوى أحد وجوه الأرض التي لا تأخذ، من جهتها، إلا لتعيد. وهم ينامون

---

(38) *Heimkunft*, II, p. 96.

(39) *Der Mutter Erde*, II, pp. 123-124 (trad. Ph. Jaccottet).

انظر أيضاً بداية الشذرة: *Wenn aber die Himmlischen*, II, p. 222.

(40) هكذا ذلك الخاص بهايدلبرغ (انظر القصيدة التي تحمل هذا العنوان، ج 2، ص 14).

(41) رسالة إلى بوهلندورف في 4/ 12/ 1801، ج 6، ص 207. وحول نسيان «التشكر» (Dank)، انظر: *Emilie vor ihrem Brauttag*, I, pp. 295-296.

مذاك نومهم كوحوش، مختفين في أحشاء الأرض[42]. ومن ثم الأنهار، المختفية هي الأخرى (هكذا الراين)، ولكن التي تستيقظ غاضبة، ساعية للعودة إلى الأب ـ المحيط، وعاثرة عليه دائماً، بوصفها أنصاف آلهة. وأخيراً الناس، وهم أيضاً أبناء الأرض والسماء، وهم أيضاً نائمون في الأصل (مثلما الإلماس في المنجم والشرارة في السيلكس)[43]، لكنهم قادرون على تلقي دعوة الأثير الأبوي، وعلى أن ينتزعوا أنفسهم من الأم، ويكونوا أكبر منها، وهو ما يتطابق فضلاً عن ذلك مع رغبتها. ومع ذلك فخلافاً لأنصاف الآلهة النهريين، لا يمكن الإنسان أن يجد طريقه وحده: يخاطر إذاً بأن يضيع في التيه، لكنه يستطيع أيضاً أن يرتفع هكذا إلى ما هو أعلى من الأثير بالذات بما هو مجردُ مقابلٍ للأرض ـ إلى الجامع المطلق الذي يمكن تسميته **الكائن**، أو **المباشر**، أو **الطبيعة**[44]، والذي لا يعنينا هنا، إذ هو يتعلق بـ «وحدانية العقل»[45].

وفي المقام الثالث، بعد السماء والأرض، نجد بينهما تباعداً، انفراجاً يمكن النظر إليه بطريقتين (من هنا البنية الثلاثية تارةً، وطوراً الرباعية للميثولوجيا الهولدرلنية). هذا الفاصل يظهر، في الواقع، بادىء ذي بدء، كمدى «خوائي»[46]، مكانِ انعدام تنظيم حيث اللاوعي (ça) يمطر وحيث اللاوعي ينزف ـ لأن كل انفصال يستتبع عنصر خوف، وكراهية وتشوه (ترويكِ العاصفة

---

(42) انظر على سبيل المثال: *Menons Klagen*, II, p. 77.

(43) *Hyperion*, III, p. 52.

(44) انـظـر: *Der Mensch, I, p. 263; Wie wenn am Feiertage...*, II, p. 118; *Hyperion Vorletzte Fassung*, III, p. 236.

(45) أشجار السنديان هي أيضاً أطفال الأرض (= الجبل)، والسماء، إذ كل منها عالم «مثل نجوم السماء». انظر: *Die Eichbaüme*, I, p. 201.

(46) رسالة إلى شيلينغ في تموز/ يوليو 1799، 71، ج 6، ص 347 وصفحات أخرى.

بالغيوم/ أيتها الأرض القاتمة، لكن الإنسان يرويك بدمه»[47]. إذا نظرنا من هذه الزاوية إلى الفاصل، نجده يشكل المجال البوزايدوني للعاصفة ولاسيما للغيم، للغيمة الثقيلة السوداء حيث يرى هولدرلن تجلّي «روح الزمن» أو «إله الزمن»[48]. إن هذه الصلة بين الغيم والزمن ليست تعسفية بالقدر الذي قد تبدو عليه. فمن جهة، توزع الغيمة المطر والصاعقة، فهي هكذا أداة التوزيع (أو المنح)[*] ـ إذاً القدر؛ ومن جهة أخرى (وبوجه خاص)، كما تبيِّن قصيدة *Der Archipelagus*، كل مهنة الغيمة تتلخص في القيام **بانقلاب (kehre)**: تصعد من الأرض (أو من البحر) إلى الأثير لتنزل مجدداً حاملة «عطايا الآلهة»[49] (= شعاع الصاعقة)، قاطعةً هكذا مسافة هي بالضبط مسافة التاريخ، لا بل كل حياة بشرية عموماً، مع اندفاعةٍ في بدايتها نحو لا نهاية الأعالي يعيد حَنْيَها الحب والألم في ما بعد نحو الأرض. إن الغيمة، صورة الزمن، تعني إذاً مواجهةً مؤجلةً للحضور الإلهي[50]، **مؤجَّلةً**، لكن لأجل ذلك بالذات عنيفةً بالأحرى حين تَحْدث في العاصفة، هذا «الكائن»[51] غير الحاظي بدعم الله والذي نتلقى منه فجأة ما قُدِّر لنا منذ زمن طويل: إلى حد أن العيش في ظل قدر (قدر الثورة الفرنسية، مثلاً) مرادفٌ للعيش تحت غيمة («وطويلاً عاصفةٌ إلهية/ مرت فوق رؤوسنا»)[52]، في حين يظهر أثير الأعالي كما لو كان المكان الذي يأتي منه هذا القدر («تولد الأيام من السماء») والذي

---

(47) *An Eduard* (2e version), II, p. 41.

(48) *Der Zetgeist*, I, p. 300.

(*) الإضافة بين هلالين من وضعنا، وللتوضيح (المترجم).

(49) *Der Archipelagus*, II, p. 104.

(50) انظر: *Lebenslauf*, I, p. 247, et II, p. 22.

(51) *Griechenland* (3e version), II, p. 257.

(52) *An eine Fürstin von Dessau*, I, p. 309.

يعود إليه، على العكس، الزمن ليتبرَّد كما في مهده[53]. لكن هذا الوجه الأول للفاصل يقدم عموماً جانباً سلبياً حاداً: إن الإلهي الحاضر في الغيمة هو إلهي غير معترف به، غير مسمى، مخيف أكثر مما هو جذاب، وسوف يلح هولدرلن في **الملاحظات حول أوديب** (*Remarques sur Œdipe*) النهائية، على هذا الطابع المشؤوم والمقتلِع من الجذور للـ **Zeitgeist**(*)[54].

لكن يمكن أيضاً أن ننظر إلى الفاصل بصورة أخرى، أي بوصفه مسافة جرى اجتيازها، إذاً منظمة، وتُظهر، في الضوء، «التوازن الجيد للأرض حيال السماء»[55]. لقد كانت الغيمة تدل على اتصالٍ مؤجل، مقنَّع، ينفجر فجأة بعنف؛ بينما سيعبِّر الضوء عن اتصالٍ، هبوطٍ متواصل، ناعم، سوف يتمنى أمبيدوكل التوافق معه عن طريق تكريس نفسه «مثل الضوء» للأرض «الجدية والكاشفة للغيب»[56]. مع ذلك، يُظهر أبولون هو أيضاً جانباً أسود، لأن الكثير من الضوء ييبِّس، يعقِّم، يحجِّر، كما حصل مع نيوبي(**)، التي تشكل بالنسبة لهولدرلن صورة الصحراء، أي «المفرط في التنظيم»[57] («في المناطق الحارة، قرب الشمس، لا تصدح الطيور»)[58]. إن الخطر يكون هنا إذاً عكس ذلك الذي

---

(53) *Heimkunft*, II, p. 28.

(*) روح الزمن (المترجم).

(54) *Anmerkungen zur Antigonae*, V, p. 266.

(55) رسالة إلى سكندورف، 12/ 3/ 1804، ج 6، ص 437.

(56) *Der Tod des Empedocles* (2e version), IV, p. 18.

(**) ملكة فريجيا الأسطورية. سخرت من ليتو، التي لم يكن لديها سوى ولدين، أبولون وأرتيميس. وقد انتقم هذان لأمهما بأن قتلوا بالسهام أبناء نيوبي السبعة وبناتها السبع. وقد حوَّل زوش نيوبي إلى تمثالٍ باكٍ (المترجم).

(57) *Anmerkungen zur Antigonae*, V, p. 267.

(58) *Hyperion*, III, p. 30.

هذه الموضوعة ثابتة في *Hyperion*.

يتكشف عنه الغيم العاصف: هو موجود في التهديد بتثبيت، لا بانتقال. يبقى أن الوجه الإيجابي يتفوق، في النهاية، إلى حد بعيد: إذا كانت الغيمة البوزايدونية تنقل الزمن («ملاك السنة») أو «روح القلق»، فإن الضوء الأبولوني («ملاك البيت») يصف على العكس المدى المهدَّأ، «روح الراحة» الموجودة في مبدأ كل وجود (للكائن)[*] في بيته، حيث أن واجب الإنسان يفرض عليه فقط ألا يطرد بصورة متعسفة «روح القلق»، لأن «هذا هو أيضاً ابنكِ، أيتها الطبيعة/ المولود من الأحشاء ذاتها لروح الراحة»[59].

إذ ننطلق من عنصر الطبيعة، نصل إذاً، في نهاية هذا التحليل الأول، إلى بنيةٍ ذات ثلاثة (أو أربعة) حدود تبدو لنا أساسية بالنسبة إلى الميثولوجيا الهولدرلنية كما تنشأ ـ لكن بتعميق كبير ـ من الترسيمة التي يقدمها هاينس. وقبل الانتقال إلى صعيد آخر، سوف يكون صعيدَ التاريخ، للتحقق مما إذا كانت موجودة فيه، نود تقديم ملاحظتين قصيرتين تشيران إلى الامتدادات الممكنة.

بخصوص فن الشعر، بادىء ذي بدء، وإذا اتبعنا تحليلات أولريش غاير[60]، قد تكون مغرية مطابقةُ القوى الإلهية الثلاث مع **الطرائق** الثلاث للعمل الشعري: الأثير مع الطريقة **المثالية**، والأرض مع **الساذجة**، والضوء (الواضح أو المحجوب) مع **البطولية**، لأن الفاصل هو بامتياز المكان الذي يمر فيه شيء ما. من جهة أخرى، وإذا استعدنا مصطلحات كتاب *La Démarche de*

(*) إضافة للكائن بين هلالين من وضعنا، وللتوضيح (المترجم).

(59) *Die Musse*, I, p. 237.

تأتي الإحالة إلى «الملائكة»، بالطبع، من *Heimkunft*.

(60) Ulrich Gayer, *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dishtungslehre* (Tübingen, 1967).

لكن دَيْن هولدرلن حيال إيتنجر يبدو لنا مبالغاً به جداً في كتاب Gayer.

l'esprit poétique(*) [61]، قد يعني الأثير فكرة القصيدة أو «روحـ ـها»، والأرض مادتها (**stoff**) والفاصل دلالتها (**bedenteung**). وتبدو هذه المعادلة الأخيرة ثابتة بوجه أخص لأن هولدرلن يرى في الغيوم، منذ الـ *Metrische Fassung d'Hypérion*، **علامةً** (**zeichen**) تحوي وتنقل في آن معاً «أثير مملكة الفكر»[62]. وباختصار، فإن الفاصل الأبولوني والبوزايدوني للضوء والعاصفة يظهر كالمدى البطولي لإنتاج الدالّ ـ الأمر الذي ليس مناسباً بالضرورة لأنه، كما تقول رسالة إلى الأخ لا تخلو من الكآبة، هناك دائماً الكثير من الدلالة في حياة ما، مهما تكن «عديمة المعنى»[63].

لقد رأينا هولدرلن، الآن، على الصعيد الفلسفي، يستعيد الأسطورة الهزيودية(**) حول الانقطاع الأصلي لاتحاد السماء والأرض، وهو انقطاع يقف وراءه، لدى هيزيود، كرونوس(***)، الذي يمكن مماثلته بسهولة مع الـ **Zeitgeist**(****)، أو قوة الغيمة العاصفة التي تتسلط على البعد المشؤوم للمسافة الفاصلة. ويفسر هولدرلن هذا الانقطاع (مع أفلوطين) على أنه يدل على ولادة الوعي أو (مع هاينس) على أنه يعبر عن انتقال «الماهية» إلى «الشكل» أو «الحد» الذي تصل فيه إلى معرفتها بذاتها. إن هولدرلن يرى، كما يرى صاحباه هيغل وشيلينغ، أن الكينونة، في مباشريتها، لا يمكن افتكارها إلا كـ «لا مبالاةٍ»[64]، تماثلٍ

(*) منهج الروح الشعرية (المترجم).

(61) *Démarche de l'esprit poétique*, IV, p. 244.

(62) *Metrische Fassung d'Hypérion*, III, p. 195.

(**) نسبة إلى هزيود، وهو شاعر اغريقي، مولود في أسكرا (بالبيوسي) في أواسط القرن الثامن قبل الميلاد. كتب قصائد تعليمية (المترجم).

(***) أحد الآلهة لدى اليونانيين، والد زوش (المترجم).

(****) روح الزمن (المترجم).

(63) انظر رسالة آب/ أغسطس 1797، ج 6، ص 247.

(64) *Theoretische Versuche*, IV, p. 237.

مطلق، اكتمال استمتاع واكتفاءٍ ذاتي حيث ما من وعي ممكن؛ لكن هذا التماثل، لكونهً بالضبط مطلقاً، هو غير مستقر لأن عليه، تحت طائلة السقوط مجدداً في التماثل النسبي، أن يتضمن عكسه، أن يكون تماثل التماثل واللا ـ تماثل، «رابط الرابط واللا ـ رابط». وينتج من ذلك انفجار حتمي إلى قطبين يشير إليه مقطع مشهور من الملاحظات حول بيندار(*):

إن المباشرَ، منظوراً إليه بدقة بالغة، يكون مستحيلاً سواء بالنسبة للفانين أو بالنسبة للخالدين؛ ينبغي أن يميز الإله عوالم مختلفة، وفقاً لطبيعته، لأن الطيبة السماوية، بفعل ذاتها، يجب أن تكون مقدسة، لا ممتزجة. والإنسان ككائنٍ عارف يجب أن يميز أيضاً عوالم مختلفة، لأن المعرفة غير ممكنة إلا بالتعارض[65].

مثلما نرى، ينكسر التماثل المطلق للتماثل واللا ـ تماثل، بصورة حتمية، إلى تماثل بسيط (= الإله) وإلى لا ـ تماثل (= الإنسان، الوعي)، حيث أن الانقطاع يمكن أن يعزى إلى هذا كما إلى ذلك، لكنه يستقر في الواقع في المباشر بالذات، في الـ **Willkür des Zeus**(**)[66]، لكن إذا شغل الإنسان المكان الأرضي للا ـ تماثل، للوعي، فذلك، كما سبق أن قلنا، لكي يأتي فينعكس الإلهي فيه: من هنا، فإن فيه اندفاعين اثنين (العودة إلى التماثل، الإبقاء على المحدودية) يَنْحلّان مثلما لدى أفلاطون وبوجه خاص لدى شيلر، في الحب الذي يكون جانبه الموضوعي هو الجمال[67]،

(*) شاعر غنائي إغريقي مولود في سينوسيفال (518-434 ق. م.)، والديوان الوحيد الذي وصلنا إليه هو الأناشيد الحماسية، أو أناشيد النصر (المترجم)

(65) *Pindar-Fragmente*, V, p. 285 (trad. F. Fédier).

(66) *Uber den Unterschield der Dichtarten*, IV, p. 269.

(**) عسف زوش (المترجم).

(67) انظر: *Hyperion Metrische Fassung*, III, p. 195.

منظوراً إليه، من وجهة النظر الكانطية، كتأليفٍ ظاهراتي للمثال الواقع، للسماوي والأرضي - كتماثلٍ، إذاً، لكن تماثلٍ معادٍ تكوينه، ولأجل ذلك بالذات من شأنه أن يُدرك. هذا التماثل المعاد إنتاجه في الجمال هو بالضبط ما يسميه هولدرلن إلهاً (Un Dieu):

الإنسان إله بوصفه جميلاً... لكن الإنسان الإلهي يريد أن يحس بنفسه هو بالذات، ولأجل ذلك يعارض نفسه بجماله [يوضِّع جماله]. هكذا الإنسان يخلق آلهته[68].

إن الفن، والدين، والفلسفة[69] ـ الثقافة عموماً ـ هي لحظات هذا التوضيع الذي يبصر بواسطته النور شِرْكٌ تاريخي وهو ما يجب أن ندرسه الآن.

* * *

القول إن الإنسان هو مكان الوعي هو القول إن الآلهة بحاجة للإنسان ليختبروا أنفسهم: كما يقول *L'Hymne au Rhin*[*]:

...لأن

المغتبطين لا يمكنهم أن يختبروا شيئاً (*fühlen*) بذاتهم

شخصٌ آخر، إذا كان مسموحاً

الكلام هكذا، عليه بإسم الآلهة،

أن يختبر بالمشاركة،

ـ أو، في نص آخر أكثر دقة أيضاً:

ليس لدى المغتبطين أي شعور بأنفسهم،

(68) *Hyperion*, III, p. 79.

(69) انظر الرسالة إلى الأخ المؤرخة في 4-6-1799، ج 6، ص 329.

(*) النشيد إلى الراين (المترجم).

لكن فرحهم هو

كلام الناس وخطابهم[70].

لكن الوعي البشري لا يمكنه تحمل ثقل مضمون إلهي، والتعبير عنه بالكلام، إلا إذا كان قوياً كفاية لأجل ذلك، أي إذا بلغ سن رشده؛ وإلا فإنه يبقى، كهؤلاء الأولاد النهمين الذين هم الجبابرة (*Les Titans*)، رازحاً تحت حمله. إذاً لأن «الله الذي يتأمل يكره/ نمواً مبكراً»[71]، سوف يكون على السماويين أن يتركوا الوعي البشري ينمو بالاستقلال عنهم، لا بل ضدهم: من هنا الصورة المتكررة لدى هولدرلن، صورة النسر الذي يرمي بصغاره من العش كي يتمكنوا من الطيران لوحدهم[72]. نحصل، انطلاقاً من ذلك، على بنية تاريخية بخمس لحظات، تظهر مبكراً لدى هولدرلن وتتفكك بالصورة التالية: 1) لحظة طفولة، فردية أو جماعية، حيث يكون حضور الآلهة مباشراً («ترعرعت بين ذراعي الآلهة»)[73]، أي في عش النسر، حيث يظهر الإلهي إذاً كعنصر أو كطبيعة، من دون أن يكون هنالك دين بعد بالمعنى الحقيقي للكلمة؛ 2) لحظة انفصال حيث ينسحب الآلهة في ليل اللاوعي ـ فوق رؤوسنا[74]، أو تحت أقدامنا ـ ويكفُّون إذاً عن أن يكونوا حاضرين بالنسبة إلينا؛ 3) لحظة عودة، لكن في ألق باهر يتسبب باللحظة التالية، المتمثلة في 4) عمى[75] جديد، ناجم هذه المرة ليس عن انسحاب، بل عن فرط حضور، ويدوم قدر ما يدوم

---

(70) ج 2، ص 145.

(71) *Wenn aber die Himmlischen*, II, p. 225.

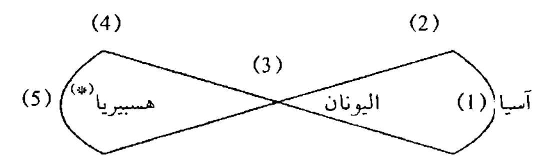
(72) انظر مثلاً: *Stimme des Volks* (2e version), II, p. 50, et *Der Tod des Empedokles* (1ère version), IV, pp. 62-63.

(73) *Das ich ein knabe war*, I, p. 267.

(74) انظر مثلاً: *Brot und Wein*, II, p. 93.

(75) المصدر نفسه، ص 92.

عمل تملُّك هذا المضمون في اللحظة اللاحقة المتمثلة في 5) شكلٍ يثبّته نهائياً، وحيث يعطي البذار المتلقى في اللحظة الثالثة ثمرته الأكثر سمواً[76]:



لكن لا يكفي الكلام، كما فعلنا إلى الآن، على الآلهة بوجه عام. فلقد رأينا، بالفعل، أنه توجد قوتان إلهيتان أساسيتان، السماء (= الأثير) والأرض، لأن الكائن، المباشر يريد اسم الله ولا يريده، حسبما قد يكون قال هيراقليطس، وأما قوّتا الفاصل، الضوء والعاصفة، فسوف نقع عليهما مجدداً في ما بعد. سوف نكون، تالياً، إزاء سيرورتين دينيتين مستقلتين، على ما يبدو، إحداهما مكرسة للنار السماوية (اليونان)[77]، والأخرى للأرض (هسبيريا أو الغرب). لكن في الواقع، سوف تتمفصل هاتان السيرورتان على أساس أنهما اللحظتان المتتاليتان لتاريخ وحيد، بمقدار ما النار السماوية والأرض سوف ترتبطان الواحدة بالأخرى باعتبارهما المضمون الذي ينبغي تلقيه والشكل (أو التثبيت) الذي ينبغي إحداثه. يولد الوعي الإغريقي داخل توهج شرقي (أو آسيوي) للأثير، في حالة انخطاف ينفصل عنها ليتلقى **ثقافة** خاصة؛ في نهاية هذه السيرورة الثقافية مع أمبيدوكل، يستدير نحو ينبوعه الناري ويحترق فيه، لكن بعد أن يكون تلقّى منه، على

---

(76) انظر في نهاية *Thalia-Fragment d'Hypérion*، صورة الطفل الراقد في سريره (= آسيا)، ثم مبهوراً بضوء النهار (= اليونان)، ومديراً وجهه إلى الأرض (= الغرب)، (ج 3، ص 184).

(*) اسم كان الإغريق يطلقونه على إيطاليا، والرومان على إسبانيا (المترجم).

(77) نستعيد هنا العرض الشهير لرسالة 4-12-1801 إلى بوهلندورف، ج 6، ص 425 وما بعدها.

غرار سيميلي(*)، بذاراً يُسلِّمه عبر دفنه في **أرض** الوعي الغربي؛ وهذه الأخيرة، التي يُفقدها الاتجاهَ (أو يجعلها منحرفة المركز) هذا المضمونُ الغريب[78]، سوف تعود في النهاية إلى ذاتها عبر إعطائها شكلاً نهائياً. سوف يُضطر كل من الوعيين إذاً ـ الإغريقي والهسبيري ـ للعمل ضد «عنصر» ه، ضد «طبيعتـه»، أي إلهه غير المعترف به بعد. إن الإغريقي، الذي تكون عنصُرَه نارٌ السماء، الأثيرُ غير المتمايز، سيكون عليه، لكي يبلغ وعيا راشداً، أن يميز، ويمايز وينظِّم، مبلوراً هكذا شركاً(**) متزامناً حيث يتطابق الآلهة مع مختلف دوائر النشاط التي ينخرط فيها الفرد في المدينة[79]؛ وفي الأخير فقط، سوف نجد مع أمبيدوكل، «خاتمة إبداع»[80] اليونان الأصيلة، عودةً إلى الوحدة، لكن حاصلةً بشكل كارثي، لأن البطل يرمي نفسه في الأخير في الإتنا(***)، المكان المعد بامتياز لنزول الأثير في أحشاء الأرض ـ الأم ـ مكان انصهارهما إذاً، حيث يتم امتصاص كل ازدواجية. سيكون على الغربي، الذي عنصره الأرض، الاختلاف، الانكفاء على الذات، أن يرتفع إلى إدراك الله الواحد، وستصير ثقافته توحيدية، إلى أن يتدخل، ثمة أيضاً، انقلاب (**Kehre**)، يتولى إبراز الشِّرك الطبيعي لديه (ربما في نتاج هولدرلن بالذات، كما سنرى). أما الآن فنقتصر على ملاحظتين عامتين صالحتين للتطورين كليهما.

(*) إلهة تراقية، هي أم ديونيزوس إله الكرمة والخمر (المترجم).

(78) سوف نعثر على فكرة مشابهة لدى هيغل. انظر بحثنا المقتضب حول: *Le Destin de l'histoire chez Hegel et Schlelling,* Congrès *Hegel* de Lille, 1968.

(**) إيماناً بتعدد الآلهة (المترجم).

(79) انظر: *Uber Religion,* notamment IV, p. 278.

(80) *Der Tod des Empedokles* (3e version), IV, p. 138.

(***) بركان ثائر في شمال شرق صقلية (المترجم).

بادىء ذي بدء، يُبنى كل عصر على كبح ما يشكّل بالنسبة للأمّة المعنيّة عنصرها الإلهي والطبيعي، الذي يجري إحلال كون ثقافي، اصطناعي محله: وهو تعارض يوضحه هولدرلن بتعارض ساتورن (الذي يملك على عصر الطبيعة الذهبي) وجوبيتر (الذي يمتلك «فن السيادة»)[81]. لكن في قمة ـ في وسط ـ المسار يحدُث **انقلاب** ينبغي بموجبه أن ينزل جوبيتر مجدداً نحو ساتورن الذي خرج منه. فإذا أخفق هذا الانقلاب، هنالك خطر أن يعود الإلهي المكبوح والمستعبَد من تلقاء نفسه بصورة كارثية ومتوحشة، مفضياً إلى انهيار الثقافة من دون قيد أو شرط. هذا ربما كان قدر اليونان:

كانوا يريدون أن يؤسسوا

إمبراطورية للفن. إلا أنهم في فعلهم ذلك أخطأوا مسقطَ الرأس

وبصورة تدعو للرثاء

غرقت اليونان، الأجمل[82].

بالتأكيد، إن بطلاً «جوبيتيرياً»[83] مثل أمبيدوكل ينجز العودة إلى اللاتميز، معلناً هو ذاته أن زمن الملوك قد ولى[84]، ولكنه يفعل ذلك بوصفه «منتحر المجتمع»، بصورة تكفيرية[85] وسلبية صرفة، بإلغاء **للجاذبية**، أي للرصانة التي تحول دون «السقوط نحو

---

(81) *Nature und Kunst oder Saturn und Jupiter*, II, p. 37.

(82) *Meinest du es solle gehen*, II, p. 228 (trad. F. Fédier).

فلنذكّر بأن ترجمات هولدرلن لسوفوكل تحاول بالضبط إبراز عنصر شرقي مكبوح (انظر الرسالة إلى ويلمانز في 28-9-1803، ج 6، ص 434).

(83) *Der Tod des Empedokles* (2e version), IV, p. 104.

(84) المصدر نفسه، ط 1، ج 4، ص 62.

(85) حول هذا الجانب التكفيري، انظر: المصدر نفسه، ص 24، و*Grund zum Empedokles*, p. 157.

الأعلى»[86] (تسقط الجاذبية/ تزهر الحياة في الأعلى[87]. هل كان يمكن من جهة ثانية أن يحصل غير ذلك: أليست عودةٌ إلى «نار السماء» مدمِّرة بالضرورة؟ لقد تسنى للإغريق، مثل سيميلي، أن يتلقوا على الأقل بذاراً إلهياً وينقلوه إلى الغرب: إذا لم يكونوا انتحروا لأجلنا فهم تعرضوا على الأقل للخراب، كما تشير إلى ذلك القصيدة الرائعة *Lebensalter* التي نرجو السماح لنا بإيرادها هنا بالكامل (قارئين في البيت العاشر، مع ف. بيسنر، ***darein*** بدلا من *deren*):

آه يا مدن الفرات!

يا شوارع تدمر!

أنت، غابات الأعمدة في سهول الصحراء!

ما عساك إذاً تكونين؟

تيجانك

لأنك تجاوزت حدود

الكائنات التي تتنفس

انتزعتْها منك الأبخرةُ المدخِّنة

ونار الآلهة.

لكنني أجلس الآن تحت غيوم (لكلِّ

شيء فيها راحته الخاصة) تحت

أشجار السنديان ذات الترتيب الجميل، على

خلنجات اليحمور، وتظهر لي

(86) *Theoretische Versuche*, IV, p. 233.

(87) *Der Tod des Empedokles* (3e version), p. 132.

غريبةً، ميتةً

أرواحُ ذوي الغبطة[88].

إن الغيم ـ روح الزمن ـ يحمل إذاً إلى الغرب بذار اليونان لكي يثمر بعد زرعه هنا ـ كما لو كانت هسبيريا، وبوجه أخص ألمانيا، خريف الزمن اليوناني تقريباً:

أنتِ يا أفراح أثينا، أنتِ يا مآثر أسبارطة،

أيها الربيع اليوناني الثمين! حين

يأتي خريفنا، حين تكونين نضجتِ يا أرواح العصر القديم

عودي وانظري! اكتمالُ العامِ قريب![89].

لكن يستحيل تحاشي السؤال التالي، وهو سوف يشكل ملاحظتنا الثانية: ما الذي ينتزع الإنسان، في كل تطور، من عنصره الطبيعي والمولدي، مجبراً إياه على مغادرة الينبوع الذي «قد يستنفد قواه» فيه للذهاب إلى «المستوطنة»[90]، مغترَب الـ **Bildung**؟[*] هنا بالضبط سوف نرى آلهة الفاصل يظهرون مجدداً، المضيئين (الأبولونيين) والعاصفين (الذين سميناهم بوزايدونيين): هم، في الواقع، من سيؤمِّنون الوساطة التاريخية

---

(88) *Lebensalter*, II, p. 115 (et la glose de F. Beissner, p. 661) (trad. G. Roud, modifiée).

(89) *Der Archipelagus*, II, p. 111.

انظر أيضاً: *Gesang der Deutschen* (II, p. 4).

حول «هجرة العبقرية من بلد لبلد». وهنا أيضاً تأتي الفكرة من شيلر: «بعد أن طردتكم عشائر همجية/ اختطفتم نار الذبيحة الأخيرة/ من مذابح الشرق المدنَّسة/ وجلبتموها إلى الغرب/ هكذا الهارب الجميل من الشرق/ يظهر في اليوم الجديد في الغرب/ وعلى حقول هسبيريا تفتحت/ زهور إيونا المستعيدة شبابها»؛ انظر: *Die Kunstler*, v. 363-370 (trad. R. d'Harcourt).

(90) Variante de *Brot und Wein*, II, p. 608.

(*) الثقافة (المترجم).

بين الطبيعة والثقافة، مثلما كانوا يؤمّنون من قبلُ الوساطةَ الطبيعية بين السماء والأرض، ويشير إهداء *Hypérion* من جهة ثانية إلى التشاكل البنيوي لهؤلاء الأزواج، عبر معارضة «سماء الطفولة» أو حالة الطبيعة بالـ *Land der Kultur*(*)[91]. وفي اليونان، سوف يُجري هذه الوساطة الآلهة من النموذج الأبولوني، وبصورة أساسية ديونيزوس وهرقل. وسوف يدهشنا بلا ريب أن نجد هنا ديونيزوس وقد جرى تعريفه بأنه أبولوني، ولكن ينبغي التذكر، بالنسبة لهولدرلن أو لشيلينغ، بأن هذا الإله ليس إلهاً للسكر على الإطلاق، بل هو إله محضِّر وفاتح ومزارع، يوقظ الشعوب من نومها الطبيعي و«يحتوي الـ **Todeslust**[92] الخاصة بها» ـ أي الغريزة المميتة التي قد تعيدها إلى الينبوع. أما هرقل «المطهِّر»[93] فيظهر، منذ نشيدٍ مؤرخ في العام 1796، على أنه ذلك الذي حرر طفل (= وعي) «الطاولة والبيت الأمومي»[94] ـ هو ذلك الذي يقتل الوحوش، ويطرد المشوَّه (عديم الشكل)، ويقيم عالماً منظماً وصالحاً للسكن، بالتعاون مع الديوسكورات(**) الذين سيقول عنهم هولدرلن إنهم «قاتلوا مع الله»[95]، مثل هرقل. وفي ما يخص الغرب الآن، سوف يضطلع المسيح بالطبع بدور الوسيط، لكن المسيح، بالنسبة لهولدرلن، هو قبل كل شيء **der Gewitertragende**، «حامل العواصف»[96]، الغيم الثقيل

(*) بلد الثقافة (المترجم).

(91) *Land der Kultur*, III, p. 575.

(92) *Der Einzige* (2e version), II, p. 158.

(93) *Wenn aber die Himmlischen...*, II, p. 224.

(94) *An Herkules*, I, p. 199.

(**) أبناء زوش (المترجم).

(95) *In Lieblicher Bläue*, II, p. 373.

(96) *Patmos*, II, p. 167,

انظر أيضاً ص 168 حول la Pentecôte.

والمحتوم الذي كانت العَنصرة أولَ ألقٍ له، وهو ما يتعارض به جذرياً مع هرقل الذي يقول هولدرلن لنا عنه إنه «خشي ذلك» (عنينا العلامة السماوية، الصاعقة[97]). هكذا نحصل إذاً على بنيةٍ للشِّرك التاريخي تستعيد بالضبط البنية التي أبرزناها أعلاه عن الشرك الطبيعي:

طبيعة

هرقل (ديونيزس) ↓ — يسوع المسيح ↓

ثقافة

ونجد هذه الترسيمة أيضاً (مع اختزالها إلى وحدة شكلي التوسط) إذا نظرنا الآن إلى السيرورة التاريخية في جملتها: تتطابق **آسيا** عندئذ مع الأثير، واليونان مع الضوء الوسيط، والغرب مع الأرض. إن آسيا، كما الأثير، بدءٌ مطلق، كلمةٌ خام[98] تتدفق إلى الخارج (أي نحو الغرب)، رؤيا غير شفافة لا تُفهم هي بالذات وتنتظر إذاً الصدى الغربي، هذا الصدى الذي يعيده إليها الدانوب، من الغرب إلى الشرق. وفي تعارض مع هذا الكلام الدافق، تظهر الأرض الغربية، في *Germanien*، في ملامح عذراء شابة خرساء ومستسلمة، تتلقى على غرار مريم البشارة التي ينقلها إليها النسر القادم من الأندوس وتشكِّل بالضبط دعوةً للكلام، لـ «تسمية الأم»[99]. أخيراً بين الـ **Poros** الشرقي والـ **Penia** الغربية، تحتل اليونان، كما في أسطورة المأدبة (**Banquet**)، المكانة

---

(97) *Einst hab ich die Muse gefragt*, II, p. 220.

(98) انظر: *Am Quell der Donau*, II, pp. 126 sq.

(99) *Germanien*, II, p. 152.

انظر أيضاً المخطط الإجمالي النثري لـ: *Der Mutter Erde*, II, p. 683, الذي يفصِّل موضوعة حكم الأم المؤسس على ابتعاد الأب.

الوسيطة للضوء والجمال والحب. وهذا ما تترجمه على طريقتها الأسطورة الإتنية الغربية، أسطورة *Die Wanderung*، التي تجعل السلالة الإغريقية، «أجمل سلالة بشرية إلى الأبد»[100]، تولد من اللقاء الذي تم قرب البحر الأسود بين قبيلة جرمانية مهاجرة نحو الشرق المضيء وشرقيين من القوقاز كانوا يبحثون، على العكس، «عن الظلام»: عنصران نراهما، في خاتمة *Hypérion*، حين يكون كل شيء انتهى بالنسبة لليونان، ينفصلان مجدداً ـ تذهب ألاباندا وأداماس إلى آسيا، ويتجه هيبيريون بالذات إلى ألمانيا[101].

لكن في موج الثقافة هذا، في لعبة التخبئة هذه بين السماء والأرض، الإلهي والوعي البشري، توجد عُقَدٌ ينحلُّ فيها نزاع العناصر، نقاط مساواة (égalisation) تظهر فيها صورة الإنسان ـ الله (**Gottmensch**) التي تهدف كل هذه السيرورة بالضبط، وعلى وجه الحصر، لإنتاجها. هذه الصور هي ما علينا الآن أن نتفحصه على سبيل الختام.

* * *

نجد، لدى هولدرلن، رموزاً مختلفة للمساواة بين السماء والأرض. والرمز الأكثر مباشرة هو اللون الأخضر، الذي ترى فيه نظريةُ الألوان (**La Farbenlehre**) لدى غوته تأليف الأصفر (اللون الأول في السلسلة الإيجابية) والأزرق (اللون الأول في السلسلة السلبية) واللون الوحيد الذي يؤمِّن لعيننا الرضى الكامل: كذلك الأمر فبالنسبة لهولدرلن، تكون نار السماء صفراء والأرض زرقاء (**Veilchenblau**)[102]، ويظهر الأخضر حين تتساوى السماء والأرض وتتلطفان من دون أن تزيل إحداهما الأخرى (كما في

(100) *Die Wanderung*, II, p. 139.

(101) *Hyperion*, III, p. 152.

(102) *Griechenland* (3^{e} version), II, p. 257.

صحراء إفريقيا أو الجليد القطبي)، وهو لون الوطن، كما سبق أن قلنا، و«مروج الشارانت (Charente) الرطبة»[103]. والخبز والخمر رمزان آخران للاتحاد عينه، لكن على صعيد «عاطفي» وتذكاري، وغير بريء، كما بالنسبة للون «الجنان الخضراء»؛ إن الخبز، «ثمر الأرض... الذي يباركه الضوء»، يرتبط من جهة ثانية بالوساطة الأبولونية، في حين أن «فرح الخمر يأتي من الله الراعد»[104] حين ينحبس في الأرض ليثمر فيها. أخيراً، لقد التقينا قبل قليل رمزاً نهائياً في صورة إله الحب، ابن كل من بوروس وبينيا (إذاً إقامة مساواة)، «النبتة السماوية» التي تتغذى من «قوى النكتار الأثيري»، والتي تنبثق حتى من «الأرض الشرسة» للغرب[105]: كما تشير إلى ذلك قصيدة *Vulkan*[106]، لا يكون إله الحب هذا حقاً في موطنه إلا في اليونان، لكن حتى في شتائنا الهسبيري يبقى دائماً هناك، مستديراً فقط نحو الداخل، كموقد دافئ في الكوخ المعرض للعواصف الثلجية...

مع ذلك، فإن هذه الرموز المختلفة لا تجد حقيقتها إلا في علاقتها بالمساواة الحقيقية، تلك التي تتم في الإنسان ـ الله، والتي يقدِّم لنا هولدرلن ثلاث صور عنها يمكن أن نحدد موقعها على التوالي في البدايات، وفي نهاية الزمن الإغريقي وفي نهاية التاريخ: ديوتيما[107] وأمبيدوكل ويسوع المسيح. ويمكن الكلام، في هذا الصدد، على مساواة تتم بصورة متعاقبة وفقاً لثلاثة أشكال ـ البريء،

(103) انظر: *Der Wanderer*, II, p. 81, et *Das nächste Beste* (3e version), II, pp. 237-238.

(104) *Brot une Wein*, II, p. 94.

(105) *Die Liebe*, II, p. 20

(106) *Vulkan*, II, pp. 60-61.

(107) ديوتيما هي بالتأكيد يونانية معاصرة. لكن هولدرلن يقدمها بصراحة كجزيرة كمال بدائي ضمن العالم الحالي.

والبطولي، والمثالي ـ ولن يكون تطبيق مقولات فن الشعر هنا في غير موضعه بتاتاً: فديوتيما هي في الواقع تخيل صرف، وأمبيدوكل يتصرف كممثل بامتياز لكل الأبطال المأساويين الإغريق، أما المسيح فينبغي أن نتصوره هنا مجرداً من حقيقته التاريخية الملموسة (رداء عمله) وفي شكله الرباني كأمير للسلام، في متناول الشاعر أكثر مما هو في متناول المؤمن. والنشيد الشعري هو بالضبط الذي يشكل المكان الحقيقي لمساواة الله والإنسان:

لأن الآلهة، كما الناس، طريدة متوحدة

والآلهة بالذات، يقودهم إلى لمّ الشّعث (Einkehr)

الغناء[108].

إن ديوتيما، بادىء ذي بدء، هي «زهرة بين الزهور» حيث «قوى الأرض والسماء تتواصل بمودة»[109]. لهذا لا تحتاج، إلى أي جهد وأي **Bildung**: يكفيها أن تكون نفسها («لو كان في وسعنا أن **نخلق** ما تكونين!»[110]، يتنهد عاشقها)، وهي ترتب حولها بمجرد حضورها، على غرار فينوس أورانيا، الممزَّق والخوائي[111]. وهي تظهر لوعي هيبيريون المعذب كامتلاءٍ مرهِق وسريع العطب في آن معاً يحل بالنسبة إليه محل «كل آلهة السماء وكل الناس الإلهيين على الأرض»[112] كجزيرة كمال بدائي في عالم يكون أكثر خواءً بمقدار ما يكون أكثر ثقافة. لكن واحداً من عناصر هذا المزيج الإلهي ـ العنصر الأرضي، **الجاذبية** ـ ضعيف جداً، لكونه لم يتمكن من أن يؤكد نفسه على حدة، وهذا ما يحكم على

---

(108) *Blödigkeit*, II, p. 66, et la glose de F. Beissner, p. 530.

(109) *Hyperion*, III, p. 145.

(110) المصدر نفسه، ص 114.

(111) انظر: المصدر نفسه، ص 59.

(112) المصدر نفسه، ص 87.

البطلة، منذ البدء. سيكون موتها سقوطاً إلى الأعلى، احتراقاً ذاتياً بـ «لهيب العشق»(113) الخاص **بالأثير** الذي كان سائداً فيها من قبل، والذي أثاره بصورة تخلو من الحذر عاشقُها بأن جعل من نفسه مرآتها العاكسة: سوف تنتهي «ذابلة»(114) تماماً، مثل «النفس الجميلة» الهيغلية التي ربما تكون أحد نماذجها.

وبالنسبة لأمبيدوكل، يقول لنا هولدرلن إنه يشكل مثلاً لـ «كل الأشخاص المتساوين الذين ليسوا، في طبائعهم وتعبيراتهم، غير محاولات ناجحة إلى هذا الحد أو ذاك لحل مشكلات القدر»(115)، أي المشكلات التي تطرحها المساواة بين الله والإنسان. إن أمبيدوكل هو «خاتمة إبداع» اليونان، خاتمة إبداع عالَم عُطِّل فيه العنصر الإلهي والطبيعي («نار السماء»)، وكُبِحَ، متخذاً هكذا صبغةً شريرة وفي الحد الأقصى قاتلةً، في حين كان يبلغ الوعي البشري، في الثقافة، نمواً وحيد الجانب. إن توحيد هذا الوعي المفرط في التشكل وتلك الطبيعة الخوائية لكي يولد في وسطهما **(Mitte)**(116) الإلهيُّ بحصر المعنى، إنما هو مهمة البطل، الإنسان القادر على «وقف ذاتيته»، «انتزاع نفسه من مركزه ومن ذاته»(117) لكي يخترقه الشيء بالذات، الطبيعة، بحيث بواسطته «يسكن بين الناس روحُ العنصر، في شكل إنساني»(118)، في حين تتوحد الطبيعة والثقافة في سيادة صنع معجزاتٍ دائم.

---

(113) المصدر نفسه، ص 146.

(114) المصدر نفسه، ص 144. بصدد هيبيريون المرآة، انظر: المصدر المذكور، ص 61. وبخصوص «النفس الجميلة»، انظر: المصدر المذكور، ص 97.

(115) *Grund zum Empedokles*, IV, p. 157.

(116) المصدر نفسه، ص 152.

(117) المصدر نفسه، ص 159. وسوف يفصل هيغل موضوعات مشابهة في مقدمة: *Phénoménologie de l'esprit*. انظر دراستنا: Jean François-Marquet, «Système et sujet chez Hegel et Schelling,» *Revue de métaphysique et de morale*, 1968.

(118) *Grund zum Empedokles*, IV, p. 159.

لكن البطل لا يشغل مكانة الله الحاضر هذه إلا بشرط الإبقاء على نفسه في وضع لوحةٍ دوارة، مكان حيادي حيث البشريُّ الواعي والبدائيُّ الإلهي يتبادلان تحديدهما: إذا كانت الذاتية تعود، إذا كان يتجرأ البطل على الإعلان: «أنا الله»[119] (هو كذلك، بالفعل، لكن شرط عدم قول ذلك وحتى عدم ملاحظة ذلك)، يَنْتُج من ذلك بالنسبة إليه رفضٌ مباشر، وضرورة التكفير برمي النفس كلياً في انعدام الشكل الإلهي ـ هنا فوهة بركان إتنا. وهكذا سيكون أيضاً مصير أوديب، الذي تكمن خطيئته في الفضول الذي لا حدود له، إرادة المعرفة، «العين الفائضة»[120]؛ وهكذا أيضاً مصير كريون[*]، الممثل المفرط للسلطة الملكية، لقانون النهار، لقوة التنظيم، في حين أن «زمن الملوك قد ولّى» (تشعر أنتيغون، من جهتها، بافتتان ليس أقل إفراطاً بالعالم الآخر، عالم الآلهة والموتى). فلنوضح فضلاً عن ذلك أن الأمر لا يتعلق هنا بقصورات أخلاقية فردية بسيطة: في الواقع، يستحيل أن يبقى الإلهي، التقاءُ البدائي والبشري، إلى ما لا نهاية له في فردٍ حساس ومادي. فاتحادٌ كهذا قد يكون بالفعل، «حميماً جداً وفريداً للغاية (einzig)»[121]، فضلاً عن أنه إذ يجعل من المطلق ـ تماثل المثالي والفعلي، الماهية والشكل ـ شيئاً «إيجابياً» (بمعنى الكلمة الهيغلي)، قد يفضي إلى التطير. من هنا، بالنسبة للبطل، حتى غير المنتهِك، ضرورةُ الموت، ممَّحياً هكذا أمام ما يُظْهِره:

لأن الإبن غير موجود، فحين يتم إظهاره،

---

(119) هذه ستكون في الواقع تجديفة أمبيدوكل. انظر: *Der Tod des Empedokles* (1ère version), IV, pp. 10-11.

(120) *Anmerkungen zum Œdipus*, V, p. 198, et *In Lieblicher Bläue*, II, p. 373.

(*) إحدى شخصيات سوفوكل، شقيق جوكاست، وقد صار طاغية طيباً بعد نفي أوديب (المترجم).

(121) *Grund zum Empedokles*, (3e version), IV, p. 136 (trad. R. Rovini).

هو الأكبر من الآباء، من أجل أن لا تبقى
روح الحياة المقدسة مقيدة،
منسية بسببه، هو الوحيد،
يلقي بنفسه، معبود زمانه، بعيداً
عن نفسه، لكيما تتم الضرورة
عليه، هو النقي، بيد نقية،
يحطم سعادته الشخصية، فرَط سعادته،
وإلى العنصر الذي كان يعظِّمه
يعيد ما امتلكه، لكن أكثر نقاءً[122].

ـ إنه قدرٌ تتحقق فيه صحة التعريف الشهير لفن المأساة الذي تقترحه **الملاحظات حول أنتيغون** (*Remarques sur Antigone*): «صيرورةٌ ـ واحداً غيرُ محدودةٍ[123] مطهَّرةٌ بانفصالٍ غير محدود»، ويشرحه هولدرلن هكذا في رسالة إلى شوتز:

يبدو الإله والإنسان واحداً، ثم يأتي قدر فيثير كل تواضع الإنسان وكل عنفوانه، وإذا أفضى، من جهة، إلى التوقير اللازم للآلهة، يترك الإنسان من جهة أخرى ممتلكاً نفساً مطهرة[124].

اتحادُ الله والإنسان، تضخُّمُ الوعي الذي يتملك الألوهة، انفصالٌ مطهِّر: هذا هو المسار المأسوي، الذي نجد في نهايته، من جهة، وعياً بشرياً يجري تذكيره بضرورة الاعتدال، ومن جهة

---

(122) *Der Tod des Empedokles* (3e version), IV, p. 136 (trad. R. Rovini).
(123) *Anmerkungen zum Oedipus*, V, p. 201.
(124) رسالة إلى شوتز، شتاء 1799-1800، ج 6، ص 382.

أخرى، إلهاً عائداً إلى تعاليه، إذاً إلى لاوعيه ـ إخفاقٌ مزدوج هو في الأخير، بالنسبة لهولدرلن، إخفاق العالم الإغريقي بالذات.

سوف نلتقي المسيح، الصورة الأسمى والأكثر أصالة للإنسان ـ الإله. ومن المؤكد أن المسيح، سواء بالنسبة لهولدرلن أو لشيلينغ، هو أيضاً آخر آلهة الإغريق[125]، «أخو»[126] هرقل وباخوس ـ ديونيزوس، اللذين يشكل معهما نفلة واحدة بثلاث وريقات. مع ذلك فإنه يوجد بينهم اختلاف أساسي: فباخوس وهرقل هما إلهان للـ **Bildung** والسلطة، «مزارع» و«صياد»، بينما المسيح «متسول»؛ أو أيضاً، «هرقل شبيه بأمير، وباخوس هو الروح المشتركة [الطغيان والديمقراطية، السلطتان الاغريقيتان بامتياز]، لكن المسيح هو النهاية»[127]. نهاية ماذا؟ سوف ينطرح السؤال. ربما تقدم لنا القصيدة الكبيرة غير الناجزة *Patmos* إشارة إلى جواب، إذ تذكر أنه في اليوم الذي اختفى فيه المسيح من الأرض،

انطفأ نهار الشمس

النهار الملكي والمتألم إلهياً،

من تلقاء نفسه حطَّم

الصولجان ذا أشعة اللهيب القاسية[128]،

وتوضح رواية مختلفة أن الصولجان (المقصود) هو ذلك

---

(125) انظر: *Brot und Wein*, II, p. 94:

«في الختام ظهر عبقريٌّ هادئ، معزّ/ سماوي، أعلن نهاية النهار واختفى»، وشرحَ ف. بيسنر، ص 618.

(126) *Der Einzige* (1ère version), II, p. 158.

وحول النقلة، انظر: المصدر المذكور، ط 3، ص 163.

(127) مختلف عن ط 3 لـ: *Der Einzige*, II, pp. 752-753.

(128) *Patmos*, II, p. 168.

الذي «كان قد حكم به انطلاقاً من آسيا، منذ أزمنة سحيقة»[129].
كل شيء يتم إذاً كما لو أن قوة إلهية واحدة، تتخذ شكل المسيح، حطمت صولجان السلطة التي كانت مارستها على الوعي البشري بوصفها هرقل وديونيزوس ـ وهذا سيناريو قريب كفاية من سيناريو *Philosophie de la Révélation*[*] لشيلينغ، الأكثر تأخراً بكثير، والذي تستولي فيه قوة غير شرعية (كرونوس) على الوعي البشري بدلاً من الله الحقيقي وتجد نفسها بعدئذ وقد كبحها الأقنوم الإلهي الثاني بشكل هرقل ولاسيما ديونيزوس، إلى حين تتخلى هذه، بعد انتصارها، عن سلطتها أمام الآب عبر التجسد والموت. وثمة من سيعترض بأن هرقل وديونيزوس هما أيضاً إلهان يموتان ويبعثان حيين. وهذا أمر لا ريب فيه، لكن موتهما يتحدد موقعه على صعيد أسطوري و«تخيلي» صرف، في حين أن موت المسيح **فعلي**: يوضح هولدرلن أنه، في ذلك، «من طبيعة أخرى وينجز ما افتقده أيضاً من حضور الآلهة الآخرون»[130]، ويمثل «عمل الله الأقصى»[131] في اقترابه من الإنسان. من جهة أخرى، يعني موت الآلهة اليونانيين (فلنفكر في هرقل) اختفاءهم في العالم الآخر ونهاية عملهم على الإنسان؛ أما موت المسيح فهو بالنسبة إليه، على العكس، وسيلة اتصال، وسيلة زرع ألوهته في الإنسان بصورة أكثر فعالية، بحجبه ضوأه ليس فقط في ظل تعليمٍ غير مباشر، بل في «ظلمة» الموت «الأشد

(129) المصدر نفسه، ص 773.

(*) فلسفة الوحي (المترجم).

(130) مختلف عن ط 3 لـ: *Der Einzige*, II, p. 753.

(131) المصدر نفسه، ط 1، ج 2، ص 156. انظر رسالة الأخ في 28-11-1798: «آه، يا عزيزي متى سيجري الاعتراف بأن القوة العليا هي، في التعبير عن نفسها، الأكثر تواضعاً، في الوقت نفسه، وبأنه حين يتجلى الإلهي لا يمكن إلا أن يلازمه بعض الحزن، بعض الخضوع؟» (ج 6، ص 294).

سواداً»[132]. إن موت المسيح، في الواقع، يجد موقعه تحت مُلك «زوش الأكثر خصوصية»، زوش الغربي الذي يتمثل طبعه في «قلب (Kehren) الرغبة في ترك هذا العالم إلى العالم الآخر إلى رغبةٍ في ترك العالم الآخر إلى هذا العالم»[133]. في الوقت عينه، يسجل الانتقال من الوسيط المضيء (الواضح) إلى الوسيط المخبأ في الغيم، على أساس أن المسيح هو بحد ذاته هذا الغيم العاصف المرفرف على كل مجرى التاريخ الغربي والذي يسقي الأرضَ مطرَ دمٍ تضحوي. وهنا يكمن التباس المسيحية الأساسي: إلهها إله مخفيٌّ، مجهولٌ، لكن هذا التوحيد (الإيمان بإله واحد) الليلي، الذي لا يشترك في شيء مع التوحيد الحضوري[*] في آسيا، يجاور ذكرى لا مجال للالتفاف عليها لشخصيةٍ ملموسة اختفت إلى الأبد، وهي صيغة ستكون بالنسبة لهيغل صيغة الوعي الشقي. ضمن هذا المنظور، يكون العصر المسيحي حقبة لا آلهة فيها بالضبط، مصنوعة من التذكار والحدس تحت سماء مثقلة بالعاصفة، حيث تقوم السيدة العذراء وحدها مقام الإله المتواري[134].

إلا أننا نجد لدى هولدرلن، منذ سنوات توبينجن، فكرة انقلاب ممكن للمسيحية، يفضي إلى ما يسميه بصورة ملغزة «كنيسة جديدة»[135]، «مملكة الله»[136]، «مجيء السيد»[137]، لا بل

---

(132) *Versöhnender*... (2^e version), II, p. 134.

(133) *Anmerkungen zur Antigonae*, V, p. 269,
وانظر أيضاً ص 268.

(*) نسبة إلى المذهب الحضوري القائل إن الإنسان يشعر بحضور الله لكنه يعجز عن جعل هذا الحضور موضوع حلم واضح (المترجم).

(134) انظر: *An die Madonna*, II, p. 844 (La Madone comme *Hinterhalt der Himmlischen*) et la glose de F. Beissner, p. 846.

(135) *Hyperion*, III, p. 32.

(136) رسالة إلى هيغل في 10-7-1794، ج 6، ص 126.

(137) رسالة إلى ج. ف. إيبل في 9-11-1795، ج 6، ص 185.

«كنيسة جمالية»[138]، وهو ما أتاح لـ **Père de Lubac** أن يلحقها بالخليط من أتباع جواشيم دوفلور[*]. وفي الواقع، إن ما تعنيه هذه الكنيسة الجديدة، إنما هو بشكل أساسي رجوع مذهب تعدد الآلهة، الذي كانت ديوتيما تبشر به هيبيريون:

سوف نحتفل بأعياد القديسين (هايليجن) من كل الأمكنة والأزمنة، وأبطال الشرق والغرب؛ كل واحد منا سوف يختار واحداً منهم[139].

لقد كانت اليونان، التوحيدية بطبيعتها، قد بلورت ثقافة متعددة الآلهة، ثم حاولت العودة إلى الواحد لكنها أخفقت في ذلك؛ ولقد تلقى الغرب، المشرك بطبيعته، تربية التوحيد وعليه الآن إنجاح عودته إلى المتعدد. لكن في حين كان الشرك الإغريقي، كما سبق أن قلنا، شركاً متلازماً، يقوم على تعايش آلهة وظيفيين، سوف يكون الشرك الهسبيري، كما قد يكون قال شيلينغ، شركاً متعاقباً، ولأجل ذلك بالذات، غير متعارض مع التوحيد. سوف يعترف بعودة قوة إلهية واحدة، على امتداد التاريخ، سميت هرقل، ديونيزوس، أبولون ـ يسوع المسيح:

أعطونا، نحن أبناء الأرض العابدة،

مهما كبر عدد الأعياد،

أن نحتفل بها جميعاً، وألا نحصي

عدد الآلهة، واحدٌ للجميع يكون إلى الأبد[140].

---

(138) رسالة إلى الأخ في 4-6-1799، ج 6، ص 330.

(*) صوفي إيطالي، مولود في سيليكو (كالابرا) (1130-1202). وضع مذهباً صوفياً يبشر بملكوت الروح (المترجم).

(139) *Hyperions Jugend*, III, p. 224.

(140) *Versohnender*... (1ère version), II, p. 132.

هذا **الاعتراف** يستتبع مع ذلك تبديلاً جذرياً في الموقف حيال صورة المسيح، الذي سيكون على الإنسان أن يكف عن رؤية إله حصري فيه قد يحظر **بصورة مفرطة** تكريم كل الآخرين. وهذا التحول نجد أفضل وصف له في المخطَّط النثري لـ Friedensfeier، «عيد السلام»، الذي لا يجب بالتأكيد أن نرى فيه تمجيد معاهدة لونيفيل، بل بالأحرى استذكار عيد جميع القديسين النظري هذا الذي سبق أن تم الحلم به في *Hypérion* والذي تسيطر عليه صورة أمير السلام ـ أي المسيح بوصفه لم يعد منفرداً عن الآلهة الآخرين:

نحن جوقة. لذا فكل الإلهي الذي جرت تسميته، وعدده بات [الآن] مقفلاً، ينبغي أن يخرج، هو المقدس، نقياً من فمنا.

لأنه انْظُرْ! هذا مساء الزمان، الساعة التي يتوجه المسافرون فيها نحو مكان الاستراحة. وقريباً يدخل إله بعد الآخر لكن [لكي] لا ينقص محبوبُهم المفضل، الذي يتعلقون به جميعاً، ولكي يكون الجميع فيك واحداً، وكل الفانين الذين نعرفهم إلى الآن.

لذا كن حاضراً أيها المراهق. لا أحد، مثلك، يكتسب قيمة بالنسبة لكل الآخرين. لذا تكلم اللغات جميعاً أولئك الذين منحتهم هذا وأنت بالذات قلت ذلك، بحيث سنعبدك، في الحقيقة، على المرتفعات وروحياً في الهياكل. كنت مغتبطاً آنذاك، لكننا سنسميك مع الأصدقاء الآن أكثر أيضاً مما في المساء، وننشد من هم في الأعالي وأن يكون كل ذويك حولك. لقد خُلع الرداء الآن. وقريباً سيصبح واضحاً شيء آخر أيضاً، ولا نخشى ذلك قط[141].

وفي الختام، هاكم بعض الملاحظات بصدد هذا النص

---

(141) *Hyperion*, II, p. 699.

الخارق الذي يشكل التلخيص الأكمل، بلا ريب، لـ «لاهوت» هولدرلن.

1) يتحدد موقع العيد في مساء الزمن. والمساء هو وقت التذكار، الـ **Er-Innerung**، التلخيص الذي هو استعادة واستبطان. وعلى غرار المعرفة المطلقة لدى هيغل، سيكون الشرك الهسبيري إذاً **Innerung**، زمناً مستعاداً جعله ممكناً واقعُ أن عدد الآلهة بات من الآن مغلقاً وكاملاً (**geschlossen**). إن مساء (السنة) هو أيضاً خريف الزمن، زمن الثمر، أي زمن القصيدة («أعطوني خريفاً» تقول صلاة (*) *Aux Parques*[142] وهذا يتركنا نحدس بأن عمل الشعراء سيكون التذكُّر المبهم، وسيكون الدين الجديد، إذاً، دين **الحرف**، إذا لم يكن دين **الأدب**، المكرس لخدمة «الحرف الصُّلب»[143] ـ وفقاً لعبقرية الغرب الخاصة.

2) كل الآلهة (كل المسافرين) يأتون للاستراحة، في مساء العالم هذا، في «نزل»[144] الوعي البشري، لكنهم يبقون جميعاً «معلقين» بـ «المحبوب المفضل»، **المسيح**. ليس وارداً إذاً التخلي عن هذا الأخير، ويكفي أن يزيل المرء حالة التوتر بينه وبين **الآلهة** الآخرين، تكفي «مصالحة المصالِح»[145] تقريباً. وكصورة أخيرة، فإن المسيح «يتخذ قيمته لأجل الآخرين جميعاً»، شرط «تجريده من لباسه» (من «معطفـ» ـه[146]، يقول هولدرلن)، أي أن نكف عن مماثلته على وجه الحصر مع يسوع الناصري. ففي عيد

---

(142) *An die Parzen*, I, p. 241.

(*) إلهات القدر الثلاث، كلوتو، ولاشيزيس وأتروبوس، وكانت مهمتهن نسج حبكة حياة البشر الفانين (المترجم).

(143) *Patmos*, II, p. 172.

(144) *Was sollen Götter im Gasthaus?* (variante de *Der Gang aufs Land*, II, p. 582).

(145) *Versöhnender*... (1ère version), II, p. 131.

(146) *Mnemozyne* (3e version), II, p. 198.

سلام الآلهة، لا يأتي المسيح بثياب العمل، بل بـ «ثوب العيد»[147]. يتجلى كـ «أكبر من حقل [عمله]»، كـ«**إله الآلهة**»[148]، كالمثال الأصلي للمرسَل، للمصلح الذي يتم فيه تلاقي السماء ـ الأرض. هذا التغيير في اللباس سوف يعبر عنه هولدرلن أيضاً في قصيدة *An eine Fürstin von Dessau*، بالانتقال التمجيدي من الغيم إلى قوس القزح[149]: يعود الضوء الذي كان انطفأ حين كان المسيح قد غادر الأرض، لكن «أكثر روحانية **(geistiger)**»[150]، وكعلامة تحالف من الآن وصاعداً ليس فقط بين الأرض والسماء، بل أيضاً بين شتى وجوه الوسيط التي تتساوى مع وجه المسيح، مع تحول هذا الأخير أولاً بأول إلى روحاني[151].

3) هذه المساواة للمصلحين في صورة وحيدة، هي صورة المسيح، التي تدل عليهم جميعاً، تُبقي مع ذلك على اللغز، المستحضر أعلاه، لغز الطلاق الأصلي بين بوروس وبينيا، السماء والأرض. ولحل هذه الثنائية سوف يكمن الإجراء الأسهل، الذي لن يرفضه هولدرلن بالذات دائماً، في التعبير عنها بكلمات فلسفية، كتعارض بين الكينونة والوعي، بين المثال والواقع، الماهية والشكل، لا بل الجوهر والكيفية: نفضي آنئذ إذا لم يكن إلى المثال «توحيد العقل»(*) فعلى الأقل إلى واحديةٍ(**) (monisme) نظرية. على العكس، يظهر مشروع الوسيط (أو الوسطاء)، خلال نتاج هولدرلن، كغير قابل لمزيد من الاختزال

---

(147) *Versöhnender...* (3e version), II, p. 137.

(148) المصدر نفسه، ط ا، ص 132.

(149) *An eine Fürstin von Dessau*, I, p. 309.

(150) *Der blinde Sänger*, II, p. 55.

(151) انظر: Gayer, *Der Gesetzliche Kalkül, Holderlins Dishtungslehre*, notamment pp. 314-316.

(*) التوحيد (monothéisme) هو الإيمان بإله واحد (المترجم).

(**) الواحدية هي نظرية وحدة الوجود (المترجم).

إلى الفلسفة، حيث إن كل صورة إلهية للفاصل (هيراكليس، ديونيزوس، أبولون، يسوع المسيح) تكتسب حقيقة يتنامى طابعها الإيجابي باستمرار. فإذا تخلينا إذاً عن بوروس وبينيا إلى لغة المفكرين الشائعة، لا يبقى إلا قول التالي: ثمة في الكينونة استمتاع بلا حدود وألم، في آن معاً، تمزُّق دائم؛ يجتاز أحدهم (الله) هذا الشق، وذلك بصورة متعددة، لكن يمكن تنظيمها (أو منهجتها)(*). وبين ما يستمتع وما يتألم، يشكل الآلهة **جسراً** سوف يبقى في نظر هولدرلن، عام 1805، قاذفاً إياه إلى الكون المختلف تماماً، المنزوع طابعه الميثولوجي بصورة جذرية، كَونِ القصائد التي تتبادل فيها السماء والأرض النظرات، في مجرى الفصول، عبر مدىً بات في الأخير **بلا معنى**.

(*) الإضافة بين هلالين من وضعنا، لمزيد من التوضيح (المترجم).

الفصل العاشر

كيركغارد، مرايا الكآبة

ولد سورين كيركغارد في عام 1813 («سنة تضخُّم جرى خلالها إنزال عدد هائل من الأوراق المالية من دون مؤونة إلى السوق»)، وتوفي عام 1855. وهو ينتمي كلياً إلى ذلك النصف الأول من القرن التاسع عشر الذي أصاب ماريو براز في وضعه تحت الصورة الرمزية للرجل الذي لا يقاوَم **L'homme fatal** (مثلما ستكون **المرأة التي لا تُقاوَم (la femme fatale)** رمز النصف الثاني من القرن عينه). هذا النموذج المثالي للبطل هو ما نجده باستمرار في الاستيهامات الأدبية والميثولوجية الشخصية لمؤلفنا الذي كان لا يزال مبتدئاً، وذلك تحت شتى الأقنعة التي يمنحه إياها التراث الرومانسي: دون جوان، وفوست، وبوجه خاص «اللص الشريف» (كارل مور أو هيرناني) الذي يقترب كثيراً من «قاطع الطرق» الذي يتسلط على **يوميات** 1834 والذي يصفه كيركغارد هكذا: «ملمحُ كآبة ما، تعميةٌ، فلسفة قاتمة، وفي الأعماق، عدم رضى»[1]. إن ما تعبر عنه قبل كل شيء صورة الرجل الذي لا يقاوَم هذه (الوريث البعيد، لكن المباشر، لشيطان ميلتون)، إنما هو **إغواء**

---

(1) Sören Kierkegaard, *Le Journal*, traduction de Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau (Paris: Gallimard, 1963), I, A 18, p. 20.

الشرير، هذا الإغواء الذي ستسقط في حبائله إيلوا دو فينيي(*) والذي تصوغه بصورة ممتازة الجملة العزيزة على قلب أندريه بروتون، التي تقولها إيمّالي لميلموث: «أفضل أن أبكي (وأنا مستندة)(**) إليك على أن أبتسم على ورود». إن الزوجين المثاليين المؤلفين من سينتا والهولندي (القريبين جداً مما يشكله، في *Crainte et tremblement*(***)، كل من أنياس والتريتون) ليسا سوى نسخة أخيرة وعظيمة عن هذا النموذج، حيث نرى البراءة المباشرة والساذجة تخضع في القلق لفتنة بطلٍ رزين، منطو على ذاته بفعل السر الذي لا يمكن كشفه لانتهاكٍ قديم خضع للعقاب لكن لم يتم الشعور بالأسف لأجله. في منعطف هذه الأسطورة البايرونية(****) الكبيرة ودراما شخصية اتخذت فيها بنيتها وشكلها، ينبغي تحديد موقع هذه الظاهرة الفاتنة والمغلقة التي تعبِّر فيها وحدةٌ وثقافة عن نفسيهما في آن معاً: «ظاهرة كآبة كيركغارد».

«بدأت حياتي من دون مباشرية، بكآبة مفزعة، منذ الطفولة الأولى... كآبة شبه مجنونة»[2]، هذا ما كتبه كيركغارد عام 1848. وفي جردة حساب 1846، يكتب ما يلي:

أنا، بالمعنى الأكثر حميمية، شخصية بائسة تسمرت، منذ الطفولة الأولى، على وجع يقارب الجنون، يجب أن يكون سببه الأشد عمقاً عائداً إلى عدم تناسب لديَّ بين النفس والجسد.. ولقد نظرت إلى انعدام التناسب هذا على أنه شوكتي في الجسد،

(*) ألفرد دو فينيي (1797-1863)، شاعر وكاتب رومانسي فرنسي (المترجم).

(**) الإضافة بين هلالين من وضعنا، للتوضيح (المترجم).

(***) خوف ورعشة (المترجم).

(****) نسبة إلى الشاعر الإنكليزي المشهور، بايرون (المترجم).

(2) المصدر نفسه، ج 8 أ، 650 (الترجمة الفرنسية، ج 2، ص 226).

حدودي، صليبي؛ رأيت فيه الثمن المكلف الذي باعني الله لقاءه قوةً روحية تبحث إلى الآن عن نظيرتها بين معاصريَّ»[3].

هذه الكآبة المحاطة بالألغاز حيرت الأطباء النفسيين، وهو أمر كان يمكن توقعه. من هنا سلسلة كبيرة من التشخيصات التي تذكِّر بالأحرى بالسيد بورغون أكثر مما بالدكتور فرويد، والتي وضعت السيدة مارغريت غريمو قائمة مثيرة بها[4]: «إن الشوكة في الجسد»[5] تُماثَل فيها بالتناوب مع عُصاب استحواذي، والعجز الجنسي، والمازوشية، والفصام، والمثلية الجنسية، والصرع، والذهان الهواسي ـ الاكتئابي، والشلل العام وأخيراً (وهنا تمجيد أخاذ للمعنى الواضح)، الحدبة التي يُفترض أنها كانت تعلو ظهر عابر كوبنهاغن... وربما يكون أكثر حذراً، لأجل فهم كآبة كيركغارد بشكل أفضل، أن يتم الانطلاق من تعابيره هو المذكورة أعلاه وإشارته إلى «انعدام تناسب بين النفس والجسد»، علماً بأن النفس والجسد لا يدلّان هنا، كما لدى ديكارت، على أشياء أو جواهر، بل على مقولات، كما يُبيِّن ذلك على سبيل المثال كتاب *Traité du désespoir*[*]: بالنسبة للجسد، مقولة الواقعي والمتناهي، وبالنسبة للنفس، مقولة الممكن، المثالي، اللامتناهي كما يعبر عن نفسه في اللغة وبها[6] ـ هذا الممكن الذي يقول لنا كيركغارد إنه يشبه «مرآة خارقة... ينعكس الإنسان فيها خيالياً»[7] ويضيع. يكفينا

---

(3) المصدر نفسه، ج 7 أ، 126 (الترجمة الفرنسية، ج 2، ص 30-32).

(4) Marguerite Grimault, *La Mélancolie de Kierkegaard* (Paris: Aubier, 1965).

(5) فلنذكِّر هنا بالأصل البولسي (نسبة إلى بولس الرسول) لهذا التعبير: «أُعطيتُ شوكة في الجسد، ملاكَ الشيطان ليلطمني لئلا أرتفع» (II, Cor., XII, 7).

(*) مبحث في اليأس (المترجم).

(6) انظر: Sören Kierkegaard, *Johannes Climacus*, dans: *Oeuvres complètes de Kierkegaard (OC)*, traduction de Paul-Henri Tisseau (Paris: Editions de l'Orante, 1966), vol. II, p. 358.

(7) Sören Kierkegaard, *Traité du désespoir*, traduction de Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau (Paris: Gallimard, 1932), pp. 95-96.

مذاك أن نترجم هكذا حدَّي «انعدام التناسب» للحصول على تعريف كيركغارد للكآبة: إنها بالضبط تجاوزٌ من الممكن (أو الخيالي) على الواقعي، «تكثيف للإمكانية»[8]، «شدٌّ مستهجَن» للوعي من جانب الساحرة إمكانية[9]، مع «نفاد صبر»[10] كارثي حيال العالم الفعلي.

يجب أن نلاحظ هنا أن هذا الممكن **متجاوز الحد** يمكن جداً أن يكون تافهاً بحد ذاته:

حين تنقضُّ السوداوية على أشياء تافهة، كما على سبيل المثال إذا لم ينس المرء مساءً أن يطفئ الضوء، أو النار في المدخنة، أو أن يوصد الباب جيداً، أو أن يزرِّر سرواله الداخلي على بطنه، الخ.، ليس معقولاً إلى أي حد تصل عجرفة فلاح حين يحس بأنه بلغ درجة من الشرف بحيث يهتم الآخرون به، ما من طاغية يمضي بالاستبداد إلى هذا الحد في تفاصيل من هذا النوع[11].

ويمكن أن يكون المقصود أيضاً استحواذ أشد خطراً، كما الحال مع ذلك، المتكرر جداً، المتعلق بالدفن المبكر:

كانت خطرت في الماضي ببال امرأة مسنة فكرة أنها قد تدفن حية. وقد أسرَّت لي بذلك. ولأجل ذلك كانت قد تخيلت ثلاثة تدابير احتياطية. لكن بما أنها كانت قلقة بسبب الكآبة، حجبها عنها قلقها بالطبع، أي أنها كان يمكنها أن تتصور احتمال أن تكون تلك التدابير غير كافية. ولو لم تكن مكتئبة، لكانت

(8) Sören Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, traduction de F. Prior et Guignot (Paris: Gallimard, 1979), p. 343.

(9) المصدر نفسه، ص 173.

(10) Kierkegaard, *Le Journal*, XI A 281 (trad. fr., III, p. 96).

(11) المصدر نفسه، ج 12 أ، 569 (الترجمة الفرنسية، ج 5، ص 181).

امتلأت غبطة بسبب اقتناعها بوجود قواعد حكمة وحقيقة لا تقدر بثمن تعرف أن تؤمّن لكائن بشري شيئاً ما في المتناهي[12].

لكن الإمكانية الأكثر إثارة للاهتمام هي بالطبع الإمكانية التي نَكُونها نحن بالذات لذاتنا: في هذه الحالة الأخيرة، تتماثل الكآبة مع الحدس بقدَرنا الخاص غير المصوغ بعد؛ إنها على سبيل المثال، بالنسبة للـChérubin des *Noces*[*]، هذه اللحظةُ الفجرية حيث تكون الرغبة لا تزال لغز نفسها ولم تُنتج موضوعَها، اللحظة «التي تستيقظ الشهوانية فيها، ليس إلى حدود الحركة، وليس إلى حدود الفرح واللذة، بل إلى حدود الكآبة العميقة»[13]. إن كآبة نيرون من نسق آخر، لكنها تخضع للقانون عينه: هي كآبة رجل مباهج تريد **الروح** أن تظهر فيه، لكنه يهرب من هذه الإمكانية دائماً، يكبحها، يخنقها، ويحاول أن يصير للآخرين ما يكون بالنسبة لنفسه بالذات، أي لغزاً مقلقاً. وفي الواقع، يشرح كيركغارد:

تأتي في حياة رجل لحظة تكون المباشرية نضجت فيها وتكون الروح تطلب فيها شكلاً أعلى تريد أن تدرك نفسها فيه كروح... وإذا لم يكن ذلك، يتم إيقاف الحركة وإذا كُبِتت تظهر الكآبة آنئذ ...الكآبة خطيئة، إنها خطيئة عدم الإرادة بعمق وبصدق وهي إذاً أمُّ الخطايا جميعاً[14].

وعموماً تتناسب الكآبة مع «أزمة» ـ عشقية أو دينية ـ جرى التملص منها أو إجهاضها، أو بصورة أكثر إيجابية (كما بالنسبة

---

(12) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, pp. 203-204.

(*) شاروبان هذا (أو كاروبيم) هو إحدى شخصيات عرس فيغارو، وعرس فيغارو هنا هو أوبرا للموسيقي الألماني موزار (المترجم).

(13) Sören Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, traduction de F. et O. Prior et M.-H. Guignot (Paris: Gallimard), p. 62.

(14) المصدر نفسه، ص 488.

لكاروبيم)، في لحظة **الانطواء** التي تسبق القفزة، لكن حين لا يمكن أحداً أن يقول بعد «ما الذي يطويه على ذاته»[15]؛ وهذا التحديد يقودنا بالطبع إلى السؤال الذي سيوجِّه من الآن دراستنا: ما المسيطر (أو المكبوت) الممكن في كآبة كيركغارد؟ في أي **مرايا** ظهر له هذا الممكن in aenigmate؟[*].

* * *

سوف نسترشد، في تحقيقنا، بالرواية الصغيرة **مذنب؟ غير مذنب؟** (*Coupable? Non Coupable?*)، وهي الجزء الأخير من *Etapes sur le chemin de la vie*[**] ومعروف أيضاً أن هذه الحكاية مقدَّمة على أنها المذكرات التي كتبها يوماً بيوم شخص بين الثالث من كانون الثاني/ يناير و7 تموز/ يوليو من عام غير محدد. كل يوم، يروي الراوي صباحاً ما حصل معه في اليوم المقابل من السنة السابقة، محْيياً هكذا قصة حب بائس، من أول لقاء (3 كانون الثاني/ يناير) إلى القطيعة (7 تموز/ يوليو)؛ وفي المساء، يذكر أحداث اليوم الذي هو فيه، التي تدور كلها حول لقاءاته العارضة مع الحبيبة السابقة. أما بخصوص ما تبقى ـ حسبما يوضح الراوي، محيلاً بصورة ساخرة إلى يوميات لويس السادس

---

(15) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, pp. 346-347.
فلنشدِّد هنا على أنه يمكن أن توجد بجانب هذه الكآبة القائمة على تجاوز من الممكن (بوصفه مستقبلاً) على الحاضر، كآبةٌ في اتجاه معاكس، تنطلق من كائن أو حدث حاضر لتجعل منه شيئاً مثالياً، إذاً مجرد ممكن، «ذكرى مستقبلية» تقريباً. وتلك بوجه خاص حال شاب *La Répétition*: «كان هذا الشاب مولعاً إلى أعمق أعماق كيانه، وكان ذلك واضحاً، ومع ذلك فمنذ الأيام الأولى كان يتذكر حبه من جديد» (*Oeuvres complètes*, V, p. 8). سوف نرى قريباً، من جهة ثانية، أنه حتى الممكن «في المستقبل» ليس غير الإلحاح التكراري، عودةَ ماضٍ باهر، بحيث أن الوجهين يلتقيان في إزالةٍ مشتركةٍ لواقعية الحاضر.

(*) محاطاً بالألغاز (المترجم).

(**) مراحل على طريق الحياة (المترجم).

عشر ـ فلا يحدث بالضبط أي شيء في تلك الصفحات، لا شيء باستثناء الصراع المنهك مع **لا شيء** ممكن («ستموت منه»). هذا اللاشيء، مع أنه غير مرجَّح إلى حد بعيد، يستحوذ على وعي الراوي مذ جعله كلامٌ للحبيبة (ربما لا أهمية له) يتبلور في فكره. هذه الكآبة الثانوية وشبه العرضية، المستدل عليها بكلمة «قاتل»، تنضاف لديه من جهة ثانية إلى كآبة أصلية، انكفاء ابتدائي إلى ما لا يمكن وصفه، هو السبب الحقيقي لفسخ الخطوبة وسوف «يبحث، خبط عشواء، عن التعبير عنه»[16] في سلسلة من المشاهد التي لا علاقة لها في الظاهر بـ «سير الأحداث»، والتي تُنشر في اليوميات في الخامس من كل شهر. وسوف نحاول أن نرى، إذ نستعرضها بدورنا، كيف يصاغ فيها، قطعةً فقطعة، لغز الكآبة الكيركغاردية.

1) **اليأس الخفي** (5 كانون الثاني/ يناير)

بعد أن أصبح سويفت عجوزاً، جرى قبوله في مشفى المجانين الذي كان أسسه في صباه.

يقال إنه غالباً ما كان يقف هناك، أمام مرآة، بمثابرة امرأة مزهوة ومحبة للذات، لكن بأفكار مختلفة عن أفكار امرأة. كان يتطلع في نفسه ويقول: «أيها العجوز المسكين»!

كان هناك ذات مرة أب وابنه. الابن يشبه مرآة ينظر الأب إلى نفسه فيها، وبالنسبة للابن يشبه الأب بدوره مرآة يرى نفسه فيها كما سيصير لاحقاً. مع ذلك نادراً ما كانا ينظران الواحد إلى الآخر هكذا... إلا أنه كان يحدث أحياناً أن يتوقف الأب مكتئب الوجه، بمواجهة الابن؛ كان يتطلع إليه ويقول: «أيها الولد المسكين، أنت تحيا في يأس خفيّ».

(16) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, p. 347.

ثم أصبح الابن بدوره عجوزاً؛ علّمه الأسف أن يقلد صوت الأب، إلى أن أصبح الشبه تاماً. لم ينظر إلى نفسه في مرآة كالعجوز سويفت، لأن المرآة لم تعد موجودة، لكنه كان يجد تعزية، في الوحدة، في أن يصغي إلى صوت والده يقول: «أيها الولد المسكين، أنت تحيا في يأس خفيّ»[17].

إن مرآة (الممكن) هي هنا الأب، إذاً، حيث يتعلم الابن، كما سنرى، ويفك رموز قدره الشخصي، الذي كان قدر الأب. هذا القدر يبلِّغه به صوتٌ، هو صوته وصوتٌ غريب عنه في آن معاً، وهذه تجربة تتكرر الإشارة إليها في **يوميات** كيركغارد[18]. إن صوت الأب الذي يحدد القدر يفعل ذلك بكلمات ملغزة («لم تكن واردة أبداً معرفة كيف ينبغي فهم ذلك وإلى أي درجة كان ذلك حقيقياً») ـ ولأجل ذلك مثيرةٍ للقلق. إنها العلاقة نفسها التي يحللها في الواقع **مفهوم القلق** (*Le Concept de l'angoisse*)، مُظهراً آدم يواجه منذ البداية التحريم الإلهي («لا تأكل ثمار شجرة الخير والشر، أو تموت») الذي لا يمكن أن يكون بالنسبة إليه إلا عصياً على الفهم، لأن «الخير»، و«الشر» و«الموت» لم تكن تعني له شيئاً حتى ذلك الحين؛ وسوف يولد من انعدام الفهم هذا القلقُ الذي سيفضي بآدم إلى الخطيئة، جاعلاً إياه «يحقق» هكذا، على طريقة أوديب، القدر المتضمَّن بصورة ملغزة في الكلام الأصلي. ولا تفعل الحكاية التوراتية بحد ذاتها غير أن تبرز بصورة يقتدى بها مصير كل إنسان يُلقى به وهو **طفل** (**in-fans**) في شبكة دالٍّ يغمره من كل الجهات:

إن مسألة معرفة كيف خطرت ببال أحدهم فكرة أن يقول لآدم ما لا يمكنه فهمه، هذا العيب يسقط حين نفكر بأن من

---

(17) المصدر نفسه، ص 164-165.

(18) انظر: Kierkegaard, *Journal*, I A 333 (trad. fr. I, p. 92) et passim.

يتكلم إنما هو اللغة، وأن هذا هو إذاً آدم بحد ذاته الذي يتكلم[19].

باختصار، تظهر الكآبة في إطار هذا المشهد كالمواجهة مع كلام ملغز يصدر من الأب، لكنه يستعاد ويكرَّر كصادر مني.

2) استبطان مصاب بالبرص (5 شباط/ فبراير)

اكتشف مصاب بالبرص «مرهماً تنقلب بفضله القروح نحو الداخل بحيث لا يمكن أحداً أن يراها ويضطر الكاهن للاعتراف بأننا شفينا»[20]؛ ولكن مع أن المرض غير مرئي فهو لا يزال موجوداً، ولا يقل نقلاً للعدوى بصورة مخيفة. ولا يتردد أحد رفاق المصاب بالبرص (ربما أخوه) مع ذلك في استعمال المرهم والعودة إلى صفوف الأصحاء، مغتبطاً بإمكان الانتقام منهم عبر نقل العدوى إليهم **خفية (incognito)**. أما البطل فيرفض إغراء الكراهية و«يختار نفياً طوعياً بغية إنقاذ آخرين».

يسهل استنباط الدرس الأخلاقي لهذا المثل: إذا كنت تخليت عن الزواج وفسخت خطوبتي، يوحي الراوي وعبره كيركغارد، فذلك لئلا أنقل العدوى للآخر بنقل مرضي العضال إليه. إن البرص المتولد من الكآبة يمكن أن يتغطى في الواقع، بصورة اصطناعية بالـ **Witz**(*)، القريحة الروحية للمتحدث الباهر الذي تَماثَل معه كيركغارد دائماً، لكنه يبقى معدياً ويثبِّت حامله في العزلة، جاهزاً للظهور عند أول سقوط للقناع؛ والحال أن الزواج بالضبط يرفض كل الأقنعة ويشترط الثقة، بوحاً كاملاً لا يمكن في هذه الحالة إلا أن يكون مشؤوماً بالنسبة للمختارة. إن استيهام

---

(19) Sören Kierkegaard, *Le Concept de l'angoisse*, traduction de Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau (Paris: Gallimard, 1990), p. 70.

(20) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, pp. 190-191.

(*) النكتة، المزاح (المترجم).

الزواج هذا كما لو كان استيهامَ وصالٍ شيطاني وشبه هامي(*) يفضي إلى موت الآخر لا ينفك يتسلط على أبطال كيركغارد، إما لأنهم يرضون بصورة قاتمة («يمكن أن أصير **لحية زرقاء** وأستمتع برؤية الفتيات يهلكن ليلة عرسهن»)[21] أو لأنهم يهنئون أنفسهم بأنهم تمكنوا من تجنبه («أنا مقتنع بأنها إذا أصبحت زوجتي، ففي يوم عرسنا، وبجانبها، قد تراودني فكرة أن أحداً منا قد يموت قبل نهاية النهار»)[22]. وفي **خوف ورعشة** (*Crainte et tremblement*) سيستحضر [المؤلِّف] طويلاً صورة سارة التوراتية، المرتبطة بالشيطان أسموديه الذي يقتل، سبع مرات، خلال ليلة العرس، زوج ابنة راغال (Raguel) المسكينة. تلك هي إذاً نهاية الكآبة: تظهر كلعنة يمكن المرء أن يردها لتستهدف الآخرين، أو أن يتركها ترتجُّ في ذاته بلا نهاية. هذا الموقف الأخير هو ما سوف «يختاره» سورين(**)، من هنا كراهية صامتة حيال الأب الذي ربما لم يعرف أن يلزم دائماً التحفظ عينه.

3) حلم سليمان (5 آذار/ مارس)

سليمان هو، للتذكير، ابن داوود وبيتشابع. لقد ولد إذاً من قران قائم على العنف والانتهاك. هو الذي كان يحترم والده بعمق، يفاجئ هذا الأخير ذات ليلة «في وضع تأنيب الضمير»، «يسمع الصرخة اليائسة لنفس الخاطئ التائب»:

(*) نسبة إلى الهامة وهي جثة تفارق القبر ليلاً وفقاً للأسطورة، لتمتص دماء النائمين (المترجم).

(21) Sören Kierkegaard, *Crainte et tremblement* (trad. Tisseau), dans: *Oeuvres complètes de Kierkegaard,* V, p. 192.

هذا هو موقف سلطان ألف ليلة وليلة، إحدى قراءات كيركغارد المفضلة.

(22) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie,* p. 303.

(**) الاسم الشخصي لكيركغارد (المترجم).

عاجزاً، يبحث مجدداً عن مضجعه، وينام، لكنه لا يجد الراحة، يحلم، يحلم بأن داوود رجل زنديق نبذه الله، وأن الجلالة الملكية تعني غضب الله عليه، وأن عقابه يتمثل بوجوب أن يلبس الأرجوان... والحلم يُشعر بأن الله ليس إله الأتقياء، بل إله الكفار ـ وأنه يجب أن يكون المرء زنديقاً لكي يصبح مختار الله، ويكمن رعب الحكيم في هذا التناقض... وقد أصبح سليمان حكيماً، لكنه لم يصبح بطلاً، وصار مفكراً، لكن ليس رجلاً يصلي؛ وكان في وسعه أن يهرع لمساعدة كثيرين، لكنه لم يكن قادراً على مساعدة نفسه، وقد صار شهوانياً لكن غير تائب[23].

هذا المقطع يذكِّر على الفور بأحد المقاطع الأكثر شهرة والأشد غموضاً في **اليوميات**، ذلك الذي يتذكر فيه كيركغارد «الهزة الأرضية الكبرى، الخضة المريعة التي فرضت عليَّ فجأة قانوناً جديداً لتفسير كل الظاهرات. حينئذ بالذات اشتبهت بأن عمر أبي الكبير لم يكن بركة إلهية، بل لعنة بالأحرى، وبأن المواهب الفكرية السامية لعائلتنا لم تكن إلا لأجل استئصالها المتبادل... كان لا بد لخطأ أن يثقل كاهل العائلة بأسرها، ولقصاص من الله أن يحوِّم فوقها؛ وقد تختفي، مدمَّرةً بقدرته الكلية، ممحُوَّةً كمحاولة خائبة»[24]. ما كانت الطبيعة الدقيقة لـ «الهزة الأرضية الكبرى» هذه؟ يبدو أن كيركغارد فكر لحظة بأن يتحدث عنها في أقصوصة قد يكون عنوانها **العائلة المحاطة بالألغاز** (*l'Énigmatique Famille*): «قد تبدأ تماماً بقصيدة ريفية غزلية أبوية، وهكذا لا أحد تتولد لديه شبهات قبل أن يسمع فجأة الكلمات التي تفسر كل شيء وسط استهوال الجميع»[25]. إلا أن المشروع

(23) المصدر نفسه، ص 205.

(24) Kierkegaard, *Journal*, II A 805 (trad. fr. I, p. 198).

(25) المصدر نفسه، ج 4 أ، 144 (الترجمة الفرنسية، ج 1، ص 290-291).

لم يوضع موضع التنفيذ، لسوء الحظ، لكن يمكن أن نجد في مقطع مشفَّر بصورة مثيرة للفضول من **يوميات** عام 1837، كما لاحظ ج. هوهلنبرغ بحق، صدىً مهشَّماً لهذه الكلمات المريعة التي فتحت إلى الأبد عيني كيركغارد على الميراث الكاشف للغيب الذي كان ينزل بثقله عليه:

الانطباع الرهيب الذي تولد لدي في المرة الأولى التي علمت فيها أنه كان يُقرأ في رسائل الغفران أنها تمسح كل الخطايا *etiam si matrem virginem violasset*[*]. وأنا لا أزال أتذكر الانطباع الذي كوَّنته قبل بضع سنوات عندما أفلتت مني، في حماسي الرومانسي كشاب حيال قاطع طرق، ملاحظةٌ مفادها أن الأمر كان، في الواقع، إساءة استخدام لقوانا، وأن رجلاً كهذا كان يمكن أن يتوب، فأجاب والدي آنذاك، بجدية: «هنالك جرائم لا يمكن مكافحتها إلا بمساعدة دائمة من الله!» وقد هرعت إلى غرفتي لأنظر إلى نفسي في المرآة[26].

هذا المرجع الأخير[27] يحيل إلى رواية لأسطورة ميرلان أوردها ف. شليغل (أو بصورة أكثر ترجيحاً دوروتيا فايت) في كتابه *Romantische Sagen und Dichtungen des Mittelalter*[**]: فتاة في مقتبل الشباب، يجربها شيطان بشكل امرأة عجوز، فتنظر إلى نفسها عارية في مرآة وأمام هذا المنظر تستيقظ أحاسيس الشهوة لديها. لقد كشف لنا تفحُّص المشهد الأول، في صورة المرآة (وبصورة أدق المرأة في المرآة)، رمز هذا الاستعداد السلبي

(*) حتى وإن كان (مقترفها) اغتصب مريم العذراء (المترجم).

(26) المصدر نفسه، ج 2 أ، 20 (الترجمة الفرنسية، ج 1، ص 97-98).

انظر تحليل هذا النص لدى: Johannes Hohlenberg, *Sören Kierkegaard*, traduction de P.-H. Tisseau (Paris: A. Michel, 1956), pp. 65 sq.

(27) سوف يستعيده كيركغارد في: *Le Concept de l'angoisse*, p. 102.

(**) أساطير رومانسية وأشعار من القرون الوسطى (المترجم).

(لكن السلبي بصورة طوعية)، حيث يتلقى الفرد في القلق كشْف **إمكانيته** الأكثر أساسية، سواء اتخذ هذا الكشف شكل المحظور أو شكل الإغواء (ربما يكون مماثلاً؟). أيُّ ممكنٍ رآه كيركغارد ينعكس في خياله، ذات يوم من عام 1835(؟)، بعد محادثة معبرة مع أبيه؟ هذا الممكن، كما تدل عليه بداية النص، هو **بوجه الاحتمال** ذلك المتعلق بالانتهاك المطلق، اغتصاب الأم العذراء. ويَحْسُن أن نذكِّر هنا، مع هوهلنبرغ[28]، بأن ميكاييل كيركغارد، الذي ترمَّل عام 1796، تزوج ثانية بعد بضعة أشهر من خادمته (أم سورين لاحقاً، المولود عام 1813)، وبأن هذه الأخيرة كانت حبلى سلفاً خلال العرس، وذلك لأن سيدها حسبما يفترض هوهلنبرغ، ربما يكون اغتصبها. ألا يمكن أن يكون ما اكتشفه «ابن الخادمة» في ذلك اليوم الرهيب سرَّ ذلك الزواج المعجل الذي يذكِّر بصورة لا تقاوَم بأبيات هاملت المشهورة *The Funeral bak'd meats/ Did coldly furnish the marriage tables*(*)؟ وفعلُ الانتهاك هذا الذي يدين له بولادته (كما سليمان لحب داوود الإجرامي لبيتشابع)، هل رآه ينعكس ليس فقط في الماضي، بل أمامه كممكنه؟ من غير المرجح أن تظهر الحقيقة السيرية ذات يوم؛ يكفي أنه وَسَع **ذلك** أن يكون إمكانية بالنسبة إليه، كما بالنسبة إلينا.

4) **<u>إمكانية</u> (5 نيسان/ أبريل)**

نعرف موضوعة هذه الأقصوصة القصيرة، أحد أكثر نجاحات كيركغارد الأدبية كمالاً. بعد إفراط في شرب الخمر، يستسلم مستخدم رزين جداً حتى ذلك الحين لزميلين له يأخذانه إلى ما يسميه كيركغارد توريةً «أحد تلك الأمكنة التي يعطى فيها المال

---

(28) المصدر نفسه، ص 78.

(*) خبز الجنازة/ قُدِّم بارداً على موائد العرس (المترجم).

لإذلال امرأة». وبعد انقضاء فترة من الزمن، خلال نوبة حمَّى تعرِّض حياته للخطر، يعيد التفكير في ليلة السكر تلك ويجد نفسه فجأة وقد تسلطت عليه فكرة «إمكانية... أن يكون كائن آخر يدين له بالحياة». وبعد شفائه، يحاول أن يقف على جَلِيَّة الأمر، لكنه يعجز عن العثور سواء على رفيقيه آنذاك، أو على «البيت»، أو على شريكته في ذلك اللقاء. وبعد أن يتحرر من عمله بنتيجة حصوله على ميراث غير متوقع، يمضي مذاك حياته وهو يراقب بقلق في ملامح كلِّ صِبْية كوبنهاغن «الصورة والشبه» الممكنين بوجهه هو (ثمة هنا استعادةٌ محرَّفة ساخرة لموضوعة الولد ـ المرآة، الحاضرة منذ المشهد الأول). وفقط على عتبة الموت «تضمحل الإمكانية، فلقد كان ذلك على كل حالٍ هلوسة»[29]. لكن كما يقول الراوي عن يومياته الشخصية، «أحياناً تكون الحياة الأكثر كثافة تلك التي لا تعالج أي شيء»[30].

لقد أوضح ميشال بوتور، في دراسة مضغوطة بشكل خاص[31]، العدد المثير من عناصر السيرة الذاتية الذي تتضمنه هذه الأقصوصة، حتى أنه لا يمكن أن نتحاشى، هنا أيضاً، إثارة مسألة شخصية: ألم تتناسب لدى سورين إمكانية إنجابٍ أعمى وغير متحكم به، التي تقدِّم لكآبة البطل نواتها، مع الاستحواذ الحمَّاوي لفكرة **عودة** ممكنة لغلطة الأب، التي اضطرته سابقاً للزواج المنبثق هو منه (أي سورين) بالذات؟ إنه للافتٌ في كل حال أن الخصوبة (الجسدية، لكن الفكرية أيضاً) تظهر لدى مؤلفنا دائماً كما لو كانت تتعرض لنوع من الحظر: «بسبب غلطة والدك، يقول الدين المسيحي، وهي غلطة أتيت بسببها إلى العالم، حصلت ترضيةٌ؛ لكن

---

(29) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, p. 234.

(30) المصدر نفسه، ص 320.

(31) Michel Butor, *Répertoire* (Paris: Edition de Minuit, 1960), pp. 110-114.

قف عند هذا الحد! فالترضية لا تعني أن عليك الآن أن تفعل مثله»[32].
ولقد كان لهذا الهاجس، بقدر ما كان للخوف، الذي حللناه أعلاه، من كآبة «معْدية»، دورٌ في التراجع نهائياً أمام الزواج، مع أن التراجع لم يكن محتوماً: لقد ظن كيركغارد زمناً طويلاً أن الله قد يعيد إليه ريجين، مثلما كان إبراهيم قد اعتقد دائماً بأن الله قد ينقذ إسحق. ففي الواقع ليست الرغبة هي المحظرة بقدر ما هو إغراء تلبيتها بصورة مباشرة: لا يمكن الإنسان أن يستمتع إلا بما يعاد إليه، أي بما سبق أن ضحّى به. وسوف نقع على موقف مماثل في علاقة كيركغارد بالكتابة مع الرهبة عينها، في أساسه، ليس إزاء عجزٍ جسديٍّ ما بل على العكس إزاء خصوبةٍ مفاجئة عنيفة ومضطربة.

تتمفصل كآبة كيركغارد إذاً على استحواذ فكرة تكرارٍ ممكن، في حياته هو، للانتهاك الأبوي، وهو استحواذ مقلق بقدر ما يمكن أن ينصبَّ التكرار مجدداً، بصورةٍ غير متوقعة، على الفعل ذاته الذي يعتقد المرء أنه يتجنب بواسطته هذا التكرار. فإذا كان كيركغارد ضحّى بريجين، فذلك كان في الواقع لكي لا تتكرر غلطة الأب، الذي كان حمَّل سورين الصغير بلا رحمة ثِقَلَ كآبته. ولكن إذ فعل ذلك، اتخذ هو ذاته حيال ريجين موقف الأب المطلق، إبراهيم على جبل موريّه، إلى حد أن الصورة المتحددة تضافرياً للتضحية بإسحق، في *Crainte et tremblement* تستحضر بصورة غير منفصلة تضحية ميكاييل كيركغارد بسورين وتضحية سورين بريجين[33]:

اللاوعي هو خطاب أبي، مثلاً بوصف أبي اقترف أخطاءً أنا محكوم بصورة مطلقة بإعادة إنتاجها... أنا محكوم بإعادة إنتاجها

---

(32) انظر: Kierkegaard, *Journal*, XIII A 242 (trad. fr. V, p. 292).

(33) Hohlenberg, *Sören Kierkegaard*, p. 140.

لأنه يجب أن أستعيد الخطاب الذي أورثني إياه، ليس فقط لأني ابنه، بل لأنه لا يتم إيقاف سلسلة الخطاب ولأني مكلف بالضبط بنقله إلى شخص آخر بشكله الشاذ.

ليس ممنوعاً أن نرى في هذه السطور القليلة لجاك لاكان(34) أحد مفاتيح كآبة كيركغارد.

5) <u>بيرياندر</u> <u>**Périandre**</u> **(5 أيار/ مايو)**

كطاغية لقورنثية وأحد حكماء اليونان السبعة، «تكلم دائماً كحكيم حقيقي وعاش دائماً كساخط»(35). لقد جرى الاشتباه أولاً بأنه كان على علاقة سفاح مع أمه، ثم قتل خلال نوبة غيرةٍ زوجه ميليسا بلبطة. وفي البداية، لا يشتبه ولداهما سيبسيلوس وليكوفرون بالجريمة، لكنهما سيوضعان على طريق ذلك بجملةٍ غامضة عن قصد لجدهما بروكليس (والد ميليسا): «هل تعرفان، يا ولديَّ، من قتل أمكما؟» «لم تترك هذه الكلمات أي تأثير في سيبسيلوس، لكن ليكوفرون بات أخرس»(36) وإلى حين وفاة والده (العنيفة) لم يعد يكلمه أبداً. أما الطاغية المشمئز من السلطة، فسوف «ينتحر» بعد ذلك بقليل بواسطة حرسه، بعد أن دبر إخراجاً شبه بورخيزي(*) لكي لا يترك أي أثر لجثمانه(37).

---

(34) Jacques Lacan, *Séminaire* (Paris: Editions du Seuil, 1978), II, p. 112.

(35) Fénelon, *Abrégé des vies des anciens philosophes*, dans: *Oeuvres* (Paris, 1850), III, p. 270.

يشكل هذا الكتيب المزوَّر بلا ريب، وفقاً لفرضية الناشرين القابلة جداً للتصديق، المصدر المباشر لحكاية كيركغارد.

(36) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, p. 265.

(*) نسبة إلى خورخي لويس بورخيس، الكاتب الأرجنتيني المولود عام 1899 في بيونس ايرنس، وصاحب الأقاصيص والقصائد والأبحاث (**قصة العار، قصة الأبدية**) (المترجم).

(37) «استقدم شابين ودلهما على رواق سري. ثم أمرهما عندئذ بأن يتواجدا في المكان في الليلة القادمة ويقتلا أول شخص يلتقيانه هناك ويدفنا الجثة على الفور. =

لدينا هنا استعادة للموضوعة التي استخدمها مشهد سليمان (الاكتشاف المفاجئ من جانب الابن للجريمة الأبوية)، لكن مقاربة «المشهد البدائي» أكثر دقة وإلحاحاً بكثير. فضلاً عن ذلك، يظهر عنصر جديد وأساسي: ما أن يتم اكتشاف سر الوالد حتى يصيب ذلك الابن بالصمت. لقد كان كيركغارد تخيَّل، قبل سنوات قلائل، وضعاً كهذا بتخطيط رواية جديدة لقصة أنتيغون. إن مأساة إبنة أوديب في السيناريو الذي حلم به كيركغارد تكمن في كونها اكتشفت فجأة السر الوحشي لوالدها وهي عاجزة عن البوح به لأحد:

إنها تحمل سرها في قلبها، كسهم غرزته الحياة بصورة أعمق فأعمق من دون أن تنتزع منها الحياة، لأنه طالما كان السهم موجوداً في قلب أنتيغون يمكن أن تعيش، لكنها ستموت ما أن يتم انتزاع ذلك السهم. ولكي يصل العاشق إلى انتزاع سرها يجب أن يناضل لأجل ذلك، غير أن في هذا موتها الأكيد في آن معاً[38].

سوف يستعيد كيركغارد في **يوميات** عام 1847 صورة السهم نفسها مطبِّقاً إياها هذه المرة على نفسه: «منذ طفولتي الأولى، انغرس سهم ألم في قلبي. وطالما بقي فيه، أنا ساخر ـ فإذا انتزعوه أموت»[39]. هذا **الموت** المرتبط حتماً بكشف السر يجب، بحسب اعتقادنا، ألا نفهم به الموت الجسدي فقط، بل أيضاً وربما بوجه خاص الموت الأدبي. فبالفعل، اعتبر كيركغارد دائماً

= وبعد أن مضى هذا الشابان، استقدم أربعة شبان آخرين وأمرهم بالشيء نفسه أي بأن ينتظروا في الرواق، وحين يلتقون شابين يقتلونهما ويخفون جثمانيهما على الفور. ثم استقدم العدد نفسه من الأشخاص مرتين الخ. وقد تواجد بيرياندر في المكان في الساعة المحددة وقُتل» (المصدر نفسه، ص 266).

(38) Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, p. 12.

(39) Kierkegaard, *Journal*, VIII A 205 (trad. fr. II, p. 135).

أن «قول كل شيء» قد يجفِّف دفعة واحدة قدرته على الإنتاج، وهذا هو السبب الأساسي الذي دفعه لأن يرفض، في حياته، نشر *Point de vue explicatif de mon oeuvre*(*)، هذا النص الذي لا يكشف مع ذلك إلا أسراراً تقنية. «سوف تلد طفلاً سيكون إلهاً إذا احتفظت بالصمت، وإنساناً إذا كشفت السر»: هذه الجملة التي ينسبها أبوليه(**) إلى الحب مغادراً بسيشيه[40] (Psyché)(***) لا بد أن يكون كيركغارد سمع نفسه يقولها لنفسه بواسطة الصوت الغريب، الذي كان يُرجع إليه الكتابة، على طاولة عمله. إن صمت الكآبة هو البئر العميقة التي تتغذى منها ذلاقة اللسان المذهلة للنتاج العام، الذي لا يفعل خطابه غير تقنيع الصيغة الباهرة والقاسية عبر تقديرها بالمال، هذه الصيغة المنغرزة كسهم في قلب أنتيغون وليكوفرون **Un monstre est mon père**(****).

6) نبوخذ نصر (5 حزيران/ يونيو)

9) ثم سُمع صوت فجأة وتحولتُ بالسرعة التي يتغير فيها لون امرأة.

10) كانت الأعشاب غذائي، وقد بللني ندى السماء؛ لا أحد تعرف إلي وكان في وسعه أن يقول من أنا.

11) لكني تعرفت إلى بابل وهتفت: «أليست بابل هذه التي

(*) وجهة نظر شارحة لنتاجي (المترجم).

(**) كاتب لاتيني مولود في مادورا (بنوميديا) (125-180) صاحب كتاب **حمار الذهب** (المترجم).

(40) مستشهد بها في: Kierkegaard, *Crainte et tremblement, dans: Oeuvres complètes de Kierkegaard*, p. 176.

(***) فتاة جميلة جداً أحبها إيروس الذي ستصبح خالدة بفضل حبه بعد سلسلة من التجارب (المترجم).

(****) أبي وحش (المترجم).

أراها؟» لكن لا أحد سمع كلماتي لأنها كانت تشبه صرخة البهيمة حين صدرت عني.

12) أرعبتني أفكاري، على الأقل أفكاري الحميمة، لأن فمي كان موثقاً ولم يكن يمكن أحداً أن يسمع غير صوت شبيه بصوت البهيمة.

13) وكنت أفكر: «ما هو هذا الكائن القدير، السيِّد؟ السيد الذي تشبه حكمته ظلمات الليل ولا يمكن سبر غورها، مثل أعماق البحر».

14) أجل، تشبه حلماً هو وحده يتحكم به ولم يعط أحداً القدرة على تفسيره حين يفاجئكم ويستبقيكم بحزم في أحضانه[41]...

إن بعض آيات دانييل (IV، 30-34) التي تروي قصة نبوخذ نصَّر وقد حُوِّل إلى بهيمة شكلت قاعدة لهذا التبدُّل الباهر الذي يذكِّر بصورة لا تقاوَم **بمسخ** كافكا (*la Métamorphose*). يبدو أن الموضوعة أثرت بعمق في كيركغارد، لأننا نعثر عليها مجدداً في جزء غير منشور من **خوف ورعشة** حيث يكون البطل في هذه المرة إبراهيم:

إذا كان راق لك، يا سيد! أن تجيء بي إلى العالم على شكل حصان، فأنا مع أني كائن بشري ما كنت سأبدو أكثر تنافراً مع سائر البشر مما إلت إليه بفعل هذا الحدث[42]...

إن معنى هذا المشهد هو أن الكآبة، كمواجهة مع إمكانيةٍ مسيخة، تجعل مني **مسخاً**، أي **أخرس**، ليس فقط حيال الآخرين، بل أيضاً حيال نفسي، من هنا الاستخدام المذهل جداً

---

(41) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, p. 292.

(42) Kierkegaard, *Journal*, XIV, A 357 (trad. fr. IV, p. 283).

لأسماء مستعارة بخصوص قسم بكامله من نتاج كيركغارد. لكن ما يجب تذكره بوجه خاص، إنما هو واقع أن هذا **الوضع جانباً**، في نصنا، هذا التثبيت للفرد في المتنافر المطلق، يعنيان أيضاً إمساك **كلي القدرة** له. ففي الكآبة، إذا وعى الإنسانُ المسيخَ (**monstrueux**) كإمكانيته النهائية، فبواسطتها سيجد نفسه دفعة واحدة وقد دخل في علاقة مع الله لأنه، كما سبق أن قرأنا في **حلم سليمان**، يجب أن يكون المرء زنديقاً ليصبح مختار الله. لا شك في أن هذه العلاقة لا تربط في البدء إلا بالوجه القاتم للخالق، لا تجعله يُكتشَف إلا بمظهره المخيف كدَيَّان:

لستُ شيئاً بالنسبة لله، وفي كل ثانية، يمكن أن يأتي من يبحث عني، بشكل الكآبة، يجب أن أعود وأن يتم استجوابي، أن يُرى ما إذا كنت نسيت درسي بأني لست شيئاً. أنا تحت الحراسة[43].

لكن المهم هو أن يحصل **التَّماسُّ**. ومهما تكن الكآبة أليمة، فهي تشهد على الأقل على أن المرء موجود بالنسبة لله. تتحول الآن الكآبة الساحرة، المشار إليها أعلاه، إلى كآبة ـ سمسارة، وسيطةٍ فريدة للعقدة مع الله:

في المغامرات الغِزلة، غالباً ما يكون الرسول الذي يستخدمه العشاق قزماً، كائناً مشوهاً، ثرثارة عجوزاً؛ من قد يخطر بباله أن الأمر يتعلق برسول حب؟ هكذا تمثل أفكاري الكئيبة بالنسبة إليَّ رسولاً لما كان حبي الأول، لما يجب أن يبقى دائماً حبي الأول. إنها تخيفني لكنها لم تحصل يوماً من ذلك الذي بعث بالرسول على إذن بتدميري، بإضعاف عقلي، بإزعاج الآخرين. لا أعرف إذا سيحدث ذلك ذات يوم، ولا إذا كان ذلك سيحدث عاجلاً أو

---

(43) المصدر نفسه، ج 9 أ، 195 (الترجمة الفرنسية، ج 2، ص 287).

آجلاً. لأني عندئذ لا أكون كئيباً، لكن ما أعرفه هو أن تلك الأفكار منحتني اليقين الأشد سعادة، ولا تهُمُّ عندئذٍ، بالتأكيد، وسيلة النشر(44).

إن **ضغط** الكآبة يدفع تقريباً ثمن الصدمة المستأصِلة التي يؤول الفرد بها إلى المطلق، والتي عاشها شخص كالقديس بولس أو كباسكال بكاملها في بهاء لحظة(45). وبهذا يبدي الله حبَّه للمختار عبر جعله يتألم، وفقاً لتلك الحكمة الغريبة للعالم المقلوب الذي هو البعد الديني: **إذا كان يحبك الله، ينبغي أن تتألم**(46).

* * *

هل هو مسموح مع ذلك بالبحث عن علاج للكآبة والأمل في العثور عليه؟ هنالك بالتأكيد عدد من المخارج الزائفة. الزواج هو أحد هذه المخارج، ولقد رأينا كيف لا يمكن أن يفضي، بالنسبة للمكتئب إلا إلى المأساة، أو ـ أسوأ أيضاً ـ إلى المهزلة، بمقدار ما يعني إخضاعاً للوصاية، أي تنازلاً عن توتر المسؤولية الممكنة: «لدى المكتئب في الزواج ميل كبير لأن يصل به الأمر إلى حد ترك امرأته ترتدي السروال الداخلي. إنها رغبته، ويجد فيها إرضاء له»(47). وثمة ملجأ آخر، أكثر فعالية في الظاهر: إنه الأدب(48). ومعروف إلى أي حد تماثل كيركغارد بعمق مع

---

(44) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, pp. 306-307.

(45) انظر: Kierkegaard, *Journal*, XV A 17 (trad. fr. IV, pp. 378-379).

(46) ما من مشهد يتم بتاريخ 5 تموز/ يوليو. نعرف مع ذلك أن كيركغارد كان قد حلم لهذا المكان بنص بعنوان أبيلار؛ انظر: Hohlenberg, *Sören Kierkegaard*, p. 155.

وهي موضوعة ذات دلالة، لكنها تخاطر بأن تترك مجالاً لسوء الفهم.

(47) Kierkegaard, *Journal*, XI A 400 (trad. fr. III, p. 121).

(48) نسمح لأنفسنا بأن نحيل إلى دراستنا: Jean-François Marquet, *Le Message et son labyrinthe*, voir infra p. 275.

شهرزاد، التي تصون حياتها بالقصّ[49]، إلى أي حد اعتبر الكتابة إذاً كالوسيلة المفضلة لتحاشي تهديد الإمكانية النهائية. لكن بالضبط، وعلى غرار راوية **ألف ليلة وليلة**، لا نحصل هكذا إلا على وقف التنفيذ، والمشروع يجب أن يتجدد بلا انقطاع من دون التوصل إطلاقاً إلى تصفية حاسمة. ذلك أن الأدب، بمفارقةٍ سبق أن أشرنا إليها، يتغذى بما يرفضه بالذات لا بل يبدأ به، يتحدد موقعه بكامله في مدى الكآبة، بوصفه، بما هو مجرىً للخيالي، يوقف الممكن عند حده عبر استنفاد **الـ**ممكنات.

إن تنظيفاً جذرياً لهذا المجال، تجفيفاً للينابيع وإمكانات الفعل، ترقيةً مطلقة **للأنا**، ثمة حيث كانت، إن انتصاراً كهذا للتحليل الذاتي الأدبي قد لا يفضي إلا إلى عقم نهائي، وفضلاً عن ذلك قد يحكم على الشخص «المحرَّر» هكذا بوجودٍ زائف بصورة حاسمة لأنه محروم من هذه الإحالة إلى **الآخر** التي من دونها لا يكون نشاطه أبداً، وفقاً لشذرة عائدة إلى العام 1839، إلا **ورقة كرمة**[*][50].

إن **الإيمان** هو الذي سيظهر، لدى كيركغارد، كالعلاج الوحيد للكآبة، لكن شرط الاحتراس من أي سوء فهم. فقد يحصل للمؤمن، في الواقع، شفاءٌ زائف يتمثل في الرضوخ لاستحواذ «الأفكار العاطلة» (ممكنات تائهة) عبر اعتبارها تجربة من علُ، شوكةً في الجسد. «هذا الوضع، يعلِّق كيركغارد، هو أيضاً نوع من اليأس. والإيمان بالمسيح يجعلك، يجب أن يجعلك متحكِّماً بهذه الأفكار العاطلة»[51]. إن الإيمان بالله هو، في الواقع، الإيمان بشخص **كلُّ شيء ممكن** بالنسبة إليه وهو، لهذا

---

(49) Kierkegaard, *Journal*, III A 113 (trad. fr. I, p. 225).

(*) ورقة منحوتة تخفي الأداة التناسلية في التماثيل العارية (المترجم).

(50) المصدر نفسه، ج 2 أ، 453. (الترجمة الفرنسية، ج 1، ص 163).

(51) المصدر نفسه، ج 9 أ، 331. (الترجمة الفرنسية، ج 1، ص 337).

السبب، الوحيد القادر على تخليص الإنسان من ثقل هذا اللاشيء الذي هو الممكن. تبقى بالطبع مهمة تحديد ما يعنيه كيركغارد بالضبط بـ «الإيمان» وبموضوعه؛ ومن دون زعم الإجابة، ضمن حدود هذه الدراسة، عن سؤال بهذا الاتساع، سوف نكتفي بالوجوه التي تتعلق مباشرة بمشكلتنا.

إن موضوع الإيمان، بالنسبة لكيركغارد، هو الله بالطبع، لكن الله بوصفه يظهر في يسوع المسيح، الإنسان ـ الله. فالكينونة إنساناً وإلهاً في آن معاً، هو بالذات وشيئاً آخر، إنما هي علامة، كما تعلّمنا **مدرسة المسيحية**، وعلامةٌ مطلقة في الحقيقة، علامة تناقض[52]. والعلامات المعتادة تمْثُل أمامنا لكي نترجمها؛ لكن علامة التناقض غير قابلة للترجمة: نحن الذين يجب علينا أن نترجم أنفسنا أمامها:

شيءٌ ما يحول دون الامتناع عن النظر، والغريب أنه حين ينظر المرء يرى كما في المرآة، يتوصل إلى أن يرى ذاته، أو أن ذاك الذي يكون علامة التناقض ينظر إليك في أعماق قلبك، في حين يكون المرء يحدق بعينيه في التناقض. يقدم هذا التناقض نفسه لكل إنسان إذ يُدفع للتأمل فيه يجد نفسه أمام مرآة؛ وفي حين يصدر حكمه، يجعل الأفكار التي فيه تتكشف. وهذا لغز؛ إنما في حين يسعى لحله، يُظهر بذلك أعماق كائنه. يطرح التناقضُ عليه خياراً، وحين يختار وفي ما يختار، يكشف نفسه هو بالذات[53].

---

(52) «ماذا يجب أن نفهم بكلمة **علامة**؟ العلامة هي نفي المباشرة؛ أو الكائن الثاني المختلف عن الكائن الأول... أن نكون علامة، إنما هو فضلاً عما نكون مباشرة، أن نكون شيئاً آخر في آن معاً؛ أن نكون علامة تناقض هو أن نكون شيئاً غير ما نحن مباشرة ويتعارض معه. تلك هي حال الإنسان ـ الله...»، انظر: Sören Kierkegaard, *Ecole du christianisme*, traduction de P.-H. Tisseau (Paris), pp. 220-221.

(53) المصدر نفسه، ص 222.

الإيمان هو إذاً، بالنسبة لكيركغارد، ترجمة النفس أمام دالٍّ لا يمكن اختزاله (**لأنه لا يمكن افتكاره**) سوف يلعب مذاك دور مرآة ويعكس نحو الشخص **هويته** النهائية: «النظر إلى الذات في مرآة فنٍّ أنثوي... لكن الجديَّة، الرجولة، تكون في النظر في المرآة ـ في كلام الله ـ لرؤية أي وجه حقيقي نظْهره»[54]. إذا كان الإيمان إذاً ضد الكآبة المطلق، فذلك لأن هذين الموقفين يمتلكان بالضبط البنية عينها. ذلك أن الكآبة، كما رأينا على امتداد هذه الدراسة، كانت تولد هي أيضاً من نظرة (أنثوية لأنها سلبية ومفتتنة) في مرآة؛ وهذه المرآة كانت، بالنسبة إليها (أي إلى الكآبة)(*) أيضاً، مرآة لغز، دالٌّ غير ممكن فهمه، إذاً لا يمكن تجاوزه ولا يمكن استيعابه، المحظَّر الملغَّز من الله لآدم، التلميح «الملغز» من بروكليس لليكوفرون، الاعتراف «الملغز» من جانب الأب خلال «الهزة الأرضية الكبيرة»... وهكذا لا يلغي الإيمان الكآبة إلا بتصحيحها، أي بتعيين موضوعها الحقيقي (لأن لله وحده حق التصرف بصورة ملغزة) وبتعليم الإنسان أن عليه في مواجهة ما لا يمكن فهمه، أن **يحزم أمره**، لا أن يترك نفسه ينزلق، على غرار آدم، إلى افتتانٍ مصاب بالقلق. ما هي طبيعة «حزم الأمر» هذا، وكيف يجب أن يفضي إلى أن يكتشف المؤمن، في مرآة علامة التناقض، وجهَه هو كما وجهَ المسيح (*én morphè douloù*(**) بالطبع) ـ هذه هنا مشكلة تتجاوز حدود تحقيقنا.

* * *

(54) Kierkegaard, *Journal*, XIV A 283 (trad. fr. IV, pp. 263-264).

(*) الإضافة بين الهلالين من وضعنا (المترجم).

(**) بشكل عبد (المترجم).

حين كنت طفلاً، كانت مجرَّدُ مَخَثَّة(*) عالَماً بالنسبة لي؛ وكانت جذور الشجر السوداء التي تبرز هنا وهناك من الأعماق القاتمة ممالك وبلداناً زائلة... كانت أحداث كثيرة تحدث، لأني لو رميت حجراً في الماء كان يُنتج حركات ضخمة، دوائر تزداد اتساعاً إلى حين تهدأ المياه من جديد؛ وإذا رميت الحجر بطريقة أخرى، كانت الحركة تختلف وتبدو هي نفسها غنية بتنوعها(55).

ولقد رمينا بدورنا حصاتنا المتواضعة في الأعماق القاتمة والماكرة **للمخثَّة كيركغارد**، وهي نفسها مرآة، وهي نفسها لغز؛ ولا نجرؤ على الأمل بأن نكون أخذنا منها صورة تعكس شيئاً غير جهلنا وربما أيضاً فظاظة إرادتنا أن نعرف. سوف نترك الآن المياه تنغلق على سرها والسطح يستعيد لامبالاته الساخرة، إلى حين يجعل حجرٌ آخر كوكبةً أخرى سريعة الزوال من المعاني تنبثق منها:

بعدي، لن يجد الناس في أوراقي توضيحاً واحداً حول ما ملأ حياتي، في الحقيقة، وهذه تعزية لي. لن يجدوا في أعماقي ذلك النص الذي يفسر كل شيء والذي غالباً ما يصنع لي مما يصفه العالم بالتفاهات أحداثاً لها أهمية كبرى، أنظر إليها أنا بدوري على أنها سخافة ما أن أنتزع العلامة السرية التي تشكل مفتاحها(56).

(*) أرض الخُث، والخث تراب عضوي، قابل للاشتعال يتكون من الانحلال البطيء لبعض النباتات الطحلبية (المترجم).

(55) Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, p. 294.

(56) Kierkegaard, *Journal*, IV A 85 (trad. fr. I, p. 273).

الرسالة ومتاهتها

في كل مكان يستشعر فيه متاهةً، كان عليه أن يحلّها

Journal, IV B 1

ثمة في المقارنة التي غالباً ما تتم محاولةُ إجرائها بين كيركغارد ونيتشه نقطة تماسٍّ تلفت الانتباه فوراً وتفصل هذين المتوّحدَين سواء عن سابقيهما أو عن الآتين بعدهما: ذلك أن الدعوة الفلسفية تتخذ لدى كل منهما شكل رسالة يجب إبلاغها. وهذه الأخيرة، ككل رسالة، تفترض إمكانية أن يطرح بخصوصها السؤال المثلث حول معناها، ومرسلها والمرسلة إليه، وتجبر «حاملـ» ها في الوقت عينه على التوجه بصورة متلازمة وفقاً لهذه الاتجاهات الثلاثة التي ليست متطلباتها متوافقة بالضرورة. تتمزق العلاقة المباشرة بين المؤلف والقارئ في اللحظة التي يكتشف فيها الأول أنه ليس هو ذاته غير لسان حال وما يولد في آن معاً، إنه وعي جديد للأدب ووسائله، وأهميته، وعيٌ نكاد نكون بدأنا الاشتباه بطابعه الفريد، مع أنه ليس مختلفاً بتاتاً عن ذلك القلق الذي جعل منه شاعرٌ الرفيقَ الملازم لـ «فعل الكتابة الممضِّ والجسيم للغاية. . .».

وعموماً إنها ميزة لكل التطور الحديث: لا ينفك المرء

يصبح واعياً فيه الوسيطَ، ما ينبغي أن يقود إلى الجنون تقريباً، كما لو أنه في كل مرة ينظر فيها إلى الشمس، والنجوم، الخ..، يصبح «واعياً لدوران الأرض»[1]. إن الكاتب «الحديث» هو إذاً ذلك الذي يصبح واعياً بالنسبة إليه، وإشكالياً في الوقت عينه، ذلك النوعُ من العهد الضمني الذي كان يوحِّد في الأيام الغابرة الكاتب مع قارئه والذي كان يطرح كفرضيةٍ ضرورية لوجود أدبٍ بالذات وضوحَ أحدهما المباشر للآخر، امتلاكَ شيفرةٍ أو وسيطٍ مشترك يتبادلان عبره مع الحد الأدنى من الفُضالة المتبقية، أي الحد الأدنى من سوء الفهم. فضلاً عن ذلك، هل تبقى شفافية هذه العلامة هي ذاتها حين يتعلق الأمر بكتاب لا يمكن قياس كاتبه بقارئه (أو العكس)، كما الحال في وضع الكتاب المقدس؟ أليست علاقة الإنسان بالله بالأحرى، ومنذ البداية، مهمة يجب أن ننطلق فيها من لا شيء بحيث لا نصل في أي مكان إلى شيءٍ ثابتٍ، وذلك بالضبط لأنه، كما كان يشعر أيوب، ليست موجودةً هنا أيُّ «نقطة مشتركة»؟ ونحن نفهم كيف أن عمل الإصلاح الديني الأكثر تميّزاً، بمعنى ما، المتمثل بجعل النص التوراتي «في متناول الجميع»، كان يهيئ مذاك، ولمدى بعيد، اكتشاف كيركغارد للطابع الحائر للأسس الحالية للاتصال، لسوء الفهم الكلي الذي يختبئ في المسلَّمة القائلة إنه «ليس هناك سوء فهم».

يظهر إذاً مع كيركغارد، للمرة الأولى، هذا النموذج من الفنان الذي تصبح الكتابة بالنسبة إليه عملاً لا يقل صعوبة عما قد يصير بالنسبة إلينا، على سبيل المثال، فِعْلُ التنفس، إذا كان علينا أن نفعل ذلك كل لحظة بصورة واعية، أن ننفذه كمهمة، من دون التمكن من تفويض أمرنا إلى الحذق المباشر لجسدنا. مع ذلك تصبح الكتابة فعلاً أساسياً بمقدار ما هو التنفس، الملاذ الوحيد

(1) *Pap.*, II A 488 (1838) (*Journal**, p. 168).

الذي يبعد عني تهديداً مرعباً بات مسلطاً على رأسي: «ومثلما تنزل الغمامة على كل شيء بثقلها كقلقٍ شديد، فإنَّ شهرزاد هي التي تصون حياتها بأن تقص»[2].

مضمون الرسالة

ما يريد أن يقوله نيتشه هو أن **الله قد مات**، وما يريد قوله كيركغارد هو أننا **لسنا مسيحيين**. لكن إلى من يقول ذلك؟ إلى العالم المسيحي بالضبط. هكذا، منذ نقطة الانطلاق، يتوسط شيءٌ ما، أيْ **وهمٌ**، بين الرسول والمرسل إليه: لن يكون ممكناً إذاً أن تصل الرسالة إلا معكوسة في وعي الأخير، ذلك أن كل اتصال مباشر هو مستحيل على الفور[3]. كل شيء يتم كما لو كان في تجربة بصرية حيث تظهر صورة الشيء كما لو كانت مقلوبة بعد مرورها عبر العدسة؛ وللحصول على صورة سليمة ينبغي قلب الشيء بالذات إذاً، أي تعابير الرسالة:

لن يتم البدء إذاً بالقول: «أنا مسيحي، وأنت لست كذلك»، بل بالقول: «أنت مسيحي، وهو ما لا أكونه». أو أيضاً، لا يتم الانطلاق من هذا المبدأ: «أنا أكرز بالمسيحية، وأنت تعيش في المجال الصرف لعلم الجمال»، كلا، بل نتطرق هكذا الى الموضوع: «فلنتحدث في علم الجمال»[4].

بهذه الطريقة عمد كيركغارد في عام 1842 ـ في معرض استهلال إنتاجه الموضوع باسم مستعارٍ بنشره *L'Alternative*(*) ـ إلى بلوغ قارئـ«ـه»، لكن هذا القارئ هو، كما نعرف، ريجين،

---

(2) *Pap.*, III A 113 (1841) (*Journal*, I, p. 225).

(3) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain*, dans: Sören Kierkegaard, *Oeuvres complètes (OC)*, Editions de l'Orante, XVI, pp. 21-28.

(4) Point de vue... Sv² XIII 578, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, vol. XVI, p. 29.

(*) البديل (المترجم).

أيضاً وقبل كل شيء. والرسالة غير المحدّدة تنقل إذاً رسالة أخرى، أكثر خفاءً من جهتها، لأنها تخاطب شخصاً محدداً، لكنها خاضعة للقانون عينه ومنعكسة في النقطة عينها ويمكن هذه الرسالة الثانية، في النقطة التي هي مرسلة منها، أن تُقرأ إذاً هكذا: «تحبينني، وأنا لا أحبك» ـ ولكن حين تصل يجب على المرسلة إليه (أو بالأحرى المرسلة إليها) أن تصححها على الشكل التالي: «أحبكِ وأنت تعتقدين أنك تحبينني» (أو «أنتِ اخترت الصراخ، وأنا الألم»). هذه الرسالة المقلوبة هي بالضبط في القلب بالذات من **البديل**، **يوميات الغاوي**، ونرى الآن إلى أي حدٍّ سيكون في وسع كيركغارد أن يقول في ما بعد إن علاقته بها هي التي علمته الرسالة غير المباشرة[5].

نتعرف هنا إلى ما يمكن تسميته المرافعة السقراطية لدفاع كيركغارد عن الدين: ذلك أن سقراط، هو أيضاً، إنما هو قبل كل شيء ذلك الذي يقترب من محاوره قائلاً له منذ البداية: «أنت تعرف شيئاً ما، وأنا لا أعرف شيئاً». لكن في الحالتين، لا يتم قلب تعابير الرسالة إلا بهدف تصحيحها في وعي المرسل إليه، أي أن هذا الأخير يرى نفسه منتزَعاً من اللذة البريئة للقراءة ومطلوباً لمهمةٍ يُلزِم فيها مسؤوليته؛ ذلك أنه، لكي نعيِّن هنا حدود الاستعارة البصرية التي استخدمناها قبل قليل، ليس «المركز ـ الصورة» للرسالة غير المباشرة مساحةً سلبية، بل شخصٌ يلزمه هو ذاته أن يتخذ قراره أمام الله. وإذا تفحصنا ضمن هذا المنظور العلاقة بريجين، نرى أنه كان في وسعها أن تفك بطريقتين رموز الرسالة الملتبسة التي يشكلها بالنسبة إليها الإنتاج الموقّع باسم مستعار بكامله، وبوجه أخص **البديل** (*L'Alternative*): «إما» أنه كان يمكنها البقاء عند حرفية الرسالة، واعتبار كيركغارد من

(5) Pap., XIII A 413 (*Journal*, IV, p. 119).

«الرعاع» ورؤية أنه مباح لها بفعل ذلك أن «تعيد صنع حياتها»؛ «أو» أنه كان في وسعها اكتشاف المعنى الحقيقي للرسالة والتوصل بفعل ذلك بالذات إلى فهم ما يتعلق بالدين. وعلى الصعيد الأخلاقي، كان الحلان الممكنان مُرْضيين بالدرجة نفسها، ولأجل ذلك فإن كل موقف كيركغارد، كما يمكن أن نتصوره عبر **اليوميات** وأقصوصة **مذنب، غير مذنب؟** يرمي في الأخير إلى أن يترك لريجين إمكانية أن تتبنى، بحسب خيارها، أحد النموذجين الممكنين لفك الشيفرة. يبقى لنا أن نبيّن أن هذا الانتقال من صعيد مجرد القراءة (الذي هو بكامله داخل «مقولة» علم الجمال) إلى صعيد تصحيح الرسالة لا يصح فقط بالنسبة لريجين، بل لكل قارئ أيّاً يكن، بحسب نية كيركغارد.

إن الأسلوب المستخدم هنا سوف يكمن في «مضاعفة» الرسالة غير المباشرة برسالة مباشرة، هدفها الوحيد هو جعل القارئ يقوم بـ «قلبٍ» لتعابير الرسالة غير المباشرة: سوف يتلازم النتاج ذو الاسم المستعار، بالتالي، مع نتاجٍ بنّاء سوف يكون، من جهته، **موقَّعاً** بمقدار ما يَصْدُر مباشرة منْ سورين كيركغارد، متكلماً **باسمه الشخصي**، وليس من هذا «المركز الافتراضي» الذي تبدو تأتي منه الرسائل محروفةُ الاتجاه التي أتلقاها في النتاج الموقّع باسم مستعار، والتي أنسبها كلَّ مرة إلى مصدر وهمي اسمه فيكتور إيريميتا، أو يوهانس دي سيلنتيو أو فراتر تاسيتورنوس. ليس المقصود، بالتأكيد، إتْباعُ النتاج الجمالي بنتاج ديني، الأمر الذي يكون عندئذٍ سطحياً بدرجةٍ سطحيةٍ أن نجعل دون جوان يهتدي في الفصل الأخير، بل المقصود على العكس صنعُ نتاج واحد ذي وجهين، يكون في الوقت عينه دنيوياً وبنَّاءً، مستعار الاسم وموقَّعاً، غير مباشر ومباشراً. إن نتاج كيركغارد بكامله، على الأقل ذلك الذي كتبه ما بين عامي 1842 و1848، يتقدم لنا إذاً وقد انتظمته بنيةٌ ذات مركزين، كتلك الخاصة

ببروست تقريباً: ما عدا أنه لا توجد هنا أي وجهة نظر مركزية يمكن أن نحيط انطلاقاً منها بكلٍّ من «جهة غيرمانت» و«جهة بيت سوان»، لكن ما يهم على العكس إنما هو الإبقاء على انفصال جهتي الاتصال الممكنتين، بكل تشدده (إما... أو...)، بحيث تؤول إلى القارئ المسؤوليةُ الكاملة عن المعنى النهائي للنتاج. إن هندسةَ بناء الرسالة القطبيةَ هذه هي بالضبط ما يوضحه الجزء الأول من *Point de vue*(*)، بتبيانه أنها موجودة حتى في الترتيب الزمني لظهور الأعمال الأدبية(6).

1) في عام 1843، ظهر **البديل**، أول عمل باسم مستعار (فيكتور إيريميتا)، ثم بعد أشهر قليلة **حديثان بنَّاءان** (توقيع سورين كيركغارد).

2) ظهرت بعدئذٍ، بين 1843 و1846، المؤلفات المختلفة التي تشكِّل النتاج الموقع بأسماء مستعارة: **خوف ورعشة** (1843، توقيع يوهانس دي سيلنتيو)، **التكرار** (1843، توقيع قسطنطين قسطانطيوس)، **الفُتاتات الفلسفية** (1844، بتوقيع يوهانس كليماكوس)، **مفهوم القلق** (1844، بتوقيع فيجيليوس هوفنيانسيس)، **المراحل على طريق الحياة** (1845، بتوقيع هيلاريوس، مجلِّد، الخ..). وقد ظهر في الوقت نفسه، على التوالي، وباسم المؤلف، ثمانية عشر **حديثاً بنَّاءً**.

3) في شباط/ فبراير 1846، **الحاشية النهائية غير العلمية** للفُتاتات الفلسفية، تأليف **يوهانس كليماكوس**، وإصدار **سورين كيركغارد**؛ نجد اسم كيركغارد واسماً مستعاراً إذاً، للمرة الأولى

(*) وجهة نظر (المترجم).

(6) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain* SV^2 XIII 559-563, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, vol. XVI, pp. 11-15.

(والوحيدة) على الغلاف نفسه[7]. لدينا هنا إذاً، الدلالة على نقطة اتصال، على معبر يقيم تواصلاً بين وجهي الرسالة المنفصلين.

4) «ثم ينقضي عامان تظهر خلالهما فقط مؤلفات دينية موقعة **باسمي**»: عام 1847 **أحاديث بنّاءة لفكر متنوع** (*Discours édifiants d'esprit divers*) و**أفعال الحب** (*les Actes de l'amour*) وفي عام 1848 **أحاديث مسيحية** (*Discours chrétiens*). وأخيراً في تموز/ يوليو 1848، ظهر بالاسم المستعار «إنتر وإنتر» مقال «الأزمةُ وأزمةٌ في حياة ممثلة» (La Crise et une crise dans la vie d'une actrice)، الذي كان دوره، بحسب توضيح كيركغارد، أن يوازن، في التناسق العام لمكونات النتّاج، الحديثين البنّائين المنشورين في الوقت عينه في **البديل**.

يمكن أن نميّز إذاً في الانتاج الإجمالي لسنوات 1843-1848 : 1) فترةً ثمة أولويةٌ فيها للإنتاج بأسماء مستعارة (1843-1845)؛ 2) فترة اقتصرت على الإنتاج الديني (المباشر إذاً) (1846-1848)؛ 3) «مجازاً» يقيم التواصل بين هذين الزمنين من أزمنة النتاج ويتألف من **الحاشية** (*Post-scriptum*) (شباط/ فبراير 1846)، **الموقعة** باسم مستعار، لكن التي **نشرها** س. ك. وفي بداية الفترة الأولى ونهاية الفترة الثانية، يأتي مُصَلًّى صغير معزول للتذكير بوجود نموذج آخر من الرسائل، بحيث يتوازن النصفان بصورة دقيقة من جانِبَيْ هذه الذروة المشتركة التي تشكلها **الحاشية** بالنسبة إليهما. لقد كان لمعاصري كيركغارد (لم تنشر **وجهة نظر** إلا عام 1859، بعد مرور أربع سنوات على موت المؤلف)، بعض العذر لشعورهم بالضياع بسبب البناء غير المتماسك في الظاهر لنتاجٍ لم يكونوا قادرين على الإحاطة بكل بنيته (من هنا

---

(7) نغض النظر مؤقتاً عن النتاج «الثاني» باسمٍ مستعار لعامي 1849-1850.

دهشة أحد أصدقاء كيركغارد الحميمين، راسموس نيلسون، حين ظهر عام 1848 المقال **حول حياة ممثلة**، الذي أعقب عامين من الأحاديث الدينية). لقد لزم لتوضيح هذا التساوق الصارم أن يجعل المؤلف من نفسه **شيشرون**(*) كاتدرائيته الخاصة به، وهي محاولة تعترضها من جهة ثانية بعض الصعوبات: لأنه إذا كانت الرسالة المباشرة والرسالة غير المباشرة تستنفدان كل النماذج الممكنة من الاتصال، ففي أية فئة سيكون من الضروري تصنيف نتاج يقدم نفسه، كما تفعل **وجهة نظر**، على أنه **رسالة بصدد الرسالة**؟ سنرى لاحقاً أن فكرة **النتاج بعد الوفاة** هي التي تسمح بالخروج من هذا المأزق والإحاطة بكامل نتاج كيركغارد عبر ربطه بمحرِّكه الخفي: تهديد الموت.

المرسلة إليه الرسالة

إذا كان كامل إنتاج كيركغارد الأدبي يقدِّم إلينا كرسالة مفصلة بطريقتين مختلفتين، فذلك لأنه يخاطب قارئاً واحداً، لكن هذا القارئ يمكن أن يواجه تلك الرسالة من جهتين مختلفتين. لنقل باختصار انه يمكن (ويجب) أن يُنظر إليه كجزء لا يتجزأ من «الجمهور» وكفرد لا مثيل له، كقارئي.

إن كامل النتاج الموقَّع باسم مستعار، لكن بوجه أخص **البديل** الذي يفتتحه، يخاطب الجمهور، أي لا يخاطب أحداً، في الواقع. إن الجمهور والحشد تعبيران متماثلان لدى كيركغارد حيث يدلان على **الغُفْل**، أي الشر في حالته الخالصة (مجسَّداً بوجه خاص بالصحافة، أي بكلام هو في الوقت ذاته غُفْلٌ وكلّي القدرة). و**البديل** هو إذاً مؤلَّفٌ يريد أن يكون مثيراً للاهتمام ولا يتردد، لأجل نيل إعجاب الجمهور، في تملق أذواقه: «بدأتُ هكذا **بالبديل**، وبذلك كان عصري معي». «بدأت كمؤلِّف بقوة

(*) رجل سياسة ومحامٍ وخطيب روماني مشهور 106-43 ق. م. (المترجم).

هائلة؛ وقد جرى النظر إليَّ، بصورة خفيّةٍ قليلاً، كنذل»[8].
وباختصار، فإن هدف كيركغارد هنا هو بالضبط ذلك الذي يقدمه، داخل المؤلَّف بالذات، آخر الـ *Diapsalmate*: «أن يكون الضاحكون بجانبي على الدوام»[9].

أما مقدمة كتاب *Deux Discours édifiants*[*] المنشور في السنة عينها (1843)، فسوف تُسمع نغماً معاكساً تماماً:

رأيته (كتابي) يسلك طريقه عبر الدروب المنعزلة، أو يمضي، منعزلاً، عبر الدروب المطروقة. وبعد بعض الأخطاء الصغيرة التي خدعه فيها تشابه عابر، وجد أخيراً هذا الفرد الذي أدعوه بفرح واعترافٍ بالجميل قارئي، هذا الفرد الذي يبحث عنه، والذي يمدّ إليه إذا صحَّ التعبير ذراعيه، هذا القارئ الليّن الجانب كفايةً بحيث يسمح بأن يتم العثور عليه، المستعد لاستقباله، سواء وجده في لحظة اللقاء مفعماً بثقةٍ فَرِحَةٍ، أو شديد التعب والتفكير[10].

هذا ويتفق المعلِّقون عموماً على اعتبار أن هذا القارئ المَخْفيَّ بصورة جيدة إلى هذا الحد إنما هو ريجين؛ لكنه أيضاً، وبوجه خاص، عكس الجمهور بالذات، أي أن له وجوداً **شخصياً** ويمكن اعتباره **مسؤولاً** (بينما الغُفْل وتجلياته المتنوعة ـ الحشد، الصحافة ـ ليسوا كذلك أبداً). هذا الفرد هو الذي كان مقصوداً، في النِّتاج الموقع بأسماء مستعارة، **عبر** الجمهور: إنه ذلك الذي يقترب منه مباشرة هذا الشخص الآخر الذي لم يعد يتردد، من الآن وصاعداً، في أن يقول اسمه: سورين كيركغارد. لم يكن الإنتاج الجمالي يُفضي إلا إلى رسالة مزيفة يسلِّمها ظلٌّ (الاسم

---

(8) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain SV*[2] XIII 618, dans: Kierkegaard, *Œuvres complètes*, XVI, p. 65, et Pap. VII A 548 (*Journal*, II, p. 204).

(9) *L'Alternative*, dans: *Œuvres complètes*, III, p. 44.

(*) حديثان بنّاءان (المترجم).

(10) في: المصدر نفسه، ج 16، ص 5.

المستعار) لظلٍّ (الجمهور)؛ أما الإنتاج الديني فيودُّ أن يكون، على العكس، تلاقي أنا (un je) وأنت (un tu). لكنَّ شرط الكاتب الحديث - وبصورة أخص الكاتب الديني - هو بالضبط عدم التمكن من بلوغ الشخص إلا عبر الغُفْل وبأن يجعل من نفسه هو بالذات لأجل ذلك **اسماً مستعاراً**، بأن يصبح إذا صحَّ التعبير «كاتب الكاتب»: باختصار، عليه أن يكتب في آن معاً «للجميع وللا أحد»، ومع أن القارىء، بدوره، يكون دائماً هو أيضاً شخصاً محدداً، فهو لا يقترب من النِّتاج بتاتاً إلا كجمهور، أي في حالة الغُفْلية، تحت قناع **أيٍّ كان**: هو **القارئ**، وليس **قارئي**. إن الكتابة، كما يرى كافكا، إنما هي «التعري أمام أشباح»؛ لكن إذا كان شبحُ الكاتب ذاته هو من يمسك بالريشة (كما الحال في النتاج باسم مستعار)، لا بد من أن يأتي وقتٌ يُكشف فيه القناع بفظاظة، ويتلاقى القارئ والكاتب، المعادان هكذا إلى حقيقتيهما، في عري المواجهة. هذا الوقت يجب أن يتحدد، إذا عدنا إلى البنية المعروضة أعلاه، في هذه النقطة من النِّتاج التي ينقلب فيها هذا الأخير على نفسه تقريباً، وهي نقطة رأينا أنها تتطابق مع ظهور **الحاشية** (*Post-scriptum*)[11].

والحال أن هذا التاريخ هو، في الواقع، ذلك الذي سيختاره كيركغارد ليقطع بفظاظة علاقته بالجمهور، ليؤلِّب الضاحكين ضده. «في كانون الأول/ ديسمبر 1845، كنت قد أنهيت مخطوطة الـ *Post-scriptum*: وعلى عادتي، كنت قد سلّمتُها بالكامل للطابع لونو، وهو ما تؤكد صحته كُتُبه، إذا لم يصدِّق الناس كلامي»[12]؛

(11) انظر: *Pap.* VIII A 548 (*Journal*, II, p. 205):
«يجب إرجاع كل جهدي الهائل ككاتب، الى هذه الفكرة الوحيدة التي هي الطعن من الخلف».

(12) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain* SV^2 XIII 588, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, vol. XVI, p. 38.

وفي 27 كانون الأول/ ديسمبر بالضبط، نشر في صحيفة **فيدرلاندت** (*Foedrelandet*) المقال المأثور الذي سيتسبب بالحملة الطويلة التي شنتها صحيفة *Le Corsaire* ويجعل منه أضحوكة كوبنهاغن. ما من حدثٍ في حياة كيركغارد، ولا حتى فسخ خطوبته، يشغل في **اليوميات** مقاماً شبيهاً بمقام المساجلة مع ورقة م. أ. غولدشميدت وب. ل. مولر الهجائية سيئة السمعة بشكل كافٍ لكن المؤثِّرة بصورة رهيبة ـ وكيركغارد **المتسكع** يُظهر فيها حيال اضطهادٍ منتشرٍ وغُفْل، ينعكس في كل نظرة ويولد من جديد في كل زاوية من زوايا الشارع، الحساسيةَ نفسها الشائكة واليقظة بلا انقطاع، التي يُظهرها **المتنزه**(*) روسو (*le promeneur* Rousseau). لكن الأهم هو أن نرى جيداً أن الهجوم على *Le Corsaire* إنما يتحدد موقعه (في نظر القائم به على الأقل) في إطار بنية معقدة يكون فيها في موقعه بالضبط: حتى عام 1845، كتب كيركغارد لجمهورٍ **غُفْل** نتاجاً بأسماء مستعارة؛ ومنذ عام 1846، سوف يكرس نفسه، على العكس، للنتاج الديني، الموقَّع باسمه الشخصي والمهدى لـ «الفرد»، إلى قارئي. إن الانتقال بين هاتين المرحلتين سيتم، على صعيد مضمون الرسالة، بواسطة الـ *Post-scriptum*، وعلى صعيد المرسل إليه، بواسطة المساجلة ضد *Le Corsaire*. وهذه المساجلة تستجيب لهدفين: هي، من جهةٍ، قطيعة مع الجمهور، مع الغُفْل، المجسَّد هنا بالناطقة بلسانه، الصحافة (هذا الأدب غير الموقع، كليّ الحضور، الذي يموت ويُبعث باستمرار، والذي يكشف فيه كيركغارد سراً، مثلما سيفعل مالارميه لاحقاً، لكن هذا السر هو سر غياب للإنصاف)؛ ومن جهة أخرى، في حين يعطي كيركغارد الأولوية لكتابة رسالته «المباشرة» (نتاجه البنَّاء)، تهدف المساجلة

(*) يلمح الكاتب هنا إلى كتاب جان جاك روسو المشهور: *Les Rêveries du promeneur solitaire*.

بالضبط لمنع هذه الرسالة من السقوط إلى مستوى اتصال فوري، لأنه لن يعود في وسع القارئ من الآن وصاعداً أن يصل إلى **شخص** المؤلف إلا عبر كاريكاتوره. يجب أن **يتعرف** القارئ إلى كيركغارد في الشخصية المضحكة التي ألبسته إياها الصحافة الهجائية، مثلما كان على معاصر المسيح أن يتعرَّف إليه تحت البصاق وتاج الشوك... إذا كان في الإيمان بالمسيح، في الواقع، شيءٌ ما يستحق التقدير، فذلك بالضبط لأنه لا يظهر في كل مجده، بل *én morphè doulou*[*] وكـ «مسيح الإهانات»؛ كذلك الأمر، إذا كان ينبغي أن يصل النتاج البنَّاء إلى قارئه على مستوى الأخلاق، وليس على مستوى العلاقة البسيطة المباشرة، يفترض بالضبط أن يظهر مؤلفه هو أيضاً (الذي رأينا أنه يجب عليَّ أن أقيم معه من الآن وصاعداً، اتصالاً **شخصياً**)، **كمهان**، كمرتدٍ هذا اللباس التنكري الرهيف، لكن اللاصق، الذي يمنحه إياه ما يثيرُ الضَّحِك[13]. ينبغي، لكي استحق أن يُعزى إليَّ انصياعي لرسالة الإلهي، أن أكون تلقيتها من رسول **لا سلطة له**؛ كان أمكن المسيح أن ينزل من على الصليب، وكان أمكن كيركغارد (هو يظن ذلك على الأقل) أن يصعق خصومه البائسين ببعض السطور اللاذعة: إذا هما لم يفعلا ذلك، فلأن طبيعة رسالتيهما ذاتها كانت تفرض عليهما **التخفّي**. كان ينبغي أن يُصلب سيد العالم كعبد؛ وكان ينبغي أن يصبح «أكبر كاتبٍ ساخر حي»، ذلك الذي كان يمكنه أن «يحظى بكل الضاحكين إلى جانبه»، موضوعَ سخرية عامة. هكذا فإن اللحظة التي يخلع فيها كيركغارد قناع الاسم المستعار ليست تلك التي تقوم فيها مجدداً علاقةٌ مباشرةٌ ومطَمْئِنةٌ بقارئه، بل تلك التي يتم فيها بالضبط، وعلى العكس، **إحراج** هذا الأخير.

(*) بشكل عبد (المترجم).

(13) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain SV*^{2} XIII 592, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, vol. XVI, p. 42.

مرسل الرسالة

رأينا أنه لم يكن يتم الوصول إلى الرسالة المباشرة إلا مروراً بالرسالة غير المباشرة، التي هي الرسالة المقلوبة نفسها؛ وأنه لم يكن يتم بلوغ الفرد إلا مروراً بالجمهور، أي بالغُفْل. إن مضمون الرسالة كما وَضْعُ المرسلة إليه إنما ينتميان إذاً بالكامل إلى مقولات التفكير، ولا ينقلهما أي شيء مباشر. ينبغي أن نتوقع إذاً أن تقدِّم الأشياءُ نفسَها بالطريقة عينها، إذا التفتنا الآن إلى مصدر الرسالة، أي أننا لن نجد فيها شيئاً يشبه العلاقة المباشرة لمؤلِّفٍ بنتاجه.

إن إحدى النقاط التي يُلح عليها كيركغارد، في الواقع، أكثر من أي شيء آخر، هي أن بنية نتاجه المعقدة لم تكن أبداً موضوع خيار متعمَّد أو إلهام ما، بل فرضت نفسها عليه، على العكس، في مجرى عمله بالذات ككاتب:

لو كان عليَّ أن أعبِّر الآن بكل الصرامة والدقة الممكنتين عن هذا الجانب من العناية الإلهية في نتاجي بكامله، لن يكون في وسعي أن أعطي عن ذلك صيغةً أكثر ملاءمة وحسماً من الصيغة التالية: لقد قامت العناية الإلهية بتربيتي، التي تنعكس في سيرورة إنتاجي[14].

وهو يدوِّن في يومياته في الفترة عينها:

مع ذلك، لم أكن أجرؤ أيضاً على أن أقول عن نفسي إنه كانت لديّ من البداية رؤية عامة لتصميم كامل إنتاجي؛ ففي الواقع، وكما أعترف بذلك باستمرار، لقد تربَّيتُ وتطورت خلال العمل[15]...

---

(14) *Point de vue... SV*² XIII 602, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, vol. XVI, pp. 51-52..

(15) *Pap.* IX A 218 (*Journal*, p. 296).

إننا لنجد هنا للمرة الأولى هذه الظاهرة التي سلَّط عليها الضوء موريس بلانشو بصورة رائعة جداً بخصوص لوتريامون: ظاهرة نتاج يخلق، هو نفسُه، وشيئاً فشيئاً، مؤلِّفَه.

إن العلاقة المباشرة للمؤلِّف بنتاجه تنقلب إذاً، وهذا الأخير هو الذي يوجد من الآن وصاعداً، بصورةٍ ما، قبل مؤلفه: «لقد أنتجت، بمعنى ما، كل نتاجي في التساوي الدائم لعملي، كما لو أنني لم أكن أفعل غير نسخ شذرة محددة من كتاب مطبوع، كلَّ يوم». وعلى عكس الشاعر الرومانسي الذي يعطي نتاجه بصورة لا تقل براءة ولاإرادية عن تلك التي تعطي بها شُجيرة الورد وردتها، فإن كيركغارد «سكريتير»، «ناسخ»، يشتغل على الطاولة نفسها لموظف مجتهد وخائف التي سيجلس عليها في ما بعد فلوبير وكافكا، وتحت تأثير الإلهام السلبي عينه:

لا شيء أقل شبهاً بسلوكي من اندفاع العبقرية الذي يتوقف في الجلبة؛ لقد عشت، في الواقع، كناسخ على مكتبه. كنت منذ البداية، موضوعاً، إذا صحَّ التعبير، خارج الخدمة قسراً، وشعرت في كل لحظة بأنني بدلاً من أن ألعب بنفسي دور السيد، كان شخص آخر سيدي[16].

يصبح صُنْعُ النتاج هكذا الزنزانةَ إذاً، غرفة السجن التي تُتابَع فيها تربية الكاتب، والتي يصفها لنا نص عائد إلى العام 1843 (معاصرٌ إذاً لبداية الإنتاج الأدبي) بتعابير تستحضر مذاك جحر كافكا (أو الغرفة التي سينازع فيها بروست على مدى عشرة أعوام).

فريدةٌ هي الصرامة التي تنظِّم تربيتي بمعنى ما. فمن وقت لآخر، أكون في الزنزانة السوداء وأزحف هناك تحت التعذيب،

---

(16) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain* SV^2 XIII 599, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, vol. XVI, p. 49.

والقصاص، من دون أن أرى شيئاً، وبلا خلاص. فتأتيني فجأة فكرة، على قدر من الحيوية بحيث يخيَّل إليَّ أنها لم تخطر لي يوماً من قبل، مع أنها ليست مجهولة لدي، لكن حتى هذه اللحظة لم أكن مقترناً بها إلا بما يشبه الزواج الحر، بينما أنا الآن مقترن بها وفقاً للأصول. عندما مدت جذورها هكذا فيَّ، شعرتُ بأني مدلَّلٌ قليلاً، كما لو كنت محتضَناً، وأنا الذي كنت قد تقلصت كجرادة، أستأنف النمو، سليماً، ممتلئاً، مغتبطاً، حار الدماء، مرناً مثل وليد. ومن ثم، ينبغي أن أقطع على نفسي وعداً بأن أواصل هذه الفكرة إلى النهاية، أرهن حياتي، وها أنا مشدود إلى النقّالة. لا يمكنني أن أتوقف، وقواي صامدة تماماً. ثم تصل النهاية، وكل شيء يبدأ من الأول[17].

لكن إذا كانت الكتابة تعذيباً، فهي في الوقت نفسه التمرين الوحيد الذي ينقذني من شيء أسوأ، ليس من العقم أو العجز، كما يمكن أن يتخيل المرء على الفور، بل على العكس من «غزارة الأفكار». فحين يضع الناسخ ريشته جانباً، لا يكون الصمت هو الذي يستقبله، بل جلبة مشوَّشة وفوضوية من الأفكار، والشعور بقوة متوحشة وماحقة تحت تصرفه لكنَّ استخدامها يعرِّض لخطر الموت:

يقولون إن الشاعر يدعو ربة الشعر التي سوف تلهمه. وهذا لم يحصل لي يوماً... بالمقابل، احتجت إلى الله ليحميني من تدفق الأفكار... في كل لحظة، تمكنت من إنجاز هذه التجربة التي تتطلب القوة، ولا أزال قادراً على ذلك: يمكنني أن أجلس إلى طاولتي وأن أكتب بلا انقطاع يوماً وليلة، لأنيّ غنيٌّ كفايةً بالأفكار. لو كنت فعلت ذلك، لتحطمت. إن أقلَّ انعدام للحيطة في التنظيم يعرِّضني لخطر الموت. وحين أتعلم بطاعة، وأنفذ

(17) *Pap.* IV A 89 (*Journal*, I, p. 275).

عملي كمهمة دقيقة، وأمسك بريشتي جيداً وأكتب كل حرف بعناية، يكون ذلك عندئذٍ كافياً(18).

إزاء ممارسة كيركغارد **المباشرة** لقدرته الأدبية، يتولد لديه الشعور نفسه بخطر مميت، بالتراجع المرعوب عينه أمام التنفيذ الفوري لرغبته التي تمثلت بالزواج بريجين: لا كما ظن بعض المحللين النفسيين الساذجين بسبب «عجزٍ» ما، بل للسبب المعاكس بالضبط، لأن الأمر يتعلق، في الحالَتين، بقدرةٍ ساحرة ورهيبة لا يمكنني استخدامها إلا بعد أن أكون قد تخليت عنها وأعادها لي الله. إن فسخ الخطوبة ليس لأجل ذلك تخلياً عن ريجين، بل هو انتظار أن تتجدد أعجوبة إسحق؛ والحَيَدان عن المد المتواصل والذي لا ينضب للفكر (أو اللغة) المتروك لذاته، ليس تخلياً عن الأدب، بل هو الدخول إلى «السجن» الذي سوف يعاد إليّ ما تركته فيه بصوتٍ لم **يعد صوتي** ولن يعود عليّ إلا أن أتبع إملاآته بانصياع.

هذا الصوت الغريب الذي يرشد كيركغارد في زنزانته نراه يظهر منذ السنوات الأولى **لليوميات**، قبل أن يدخل مؤلِّفنا إذاً ميدان الأدب:

بعد جاذب تعرِّيَّ التام، وعدم امتلاك شيء في العالم، ومن ثم غطسي في الماء، أفضِّل متعة التحدث بلغة أجنبية، ولاسيما لغةٍ حية، لكي أصبح هكذا غريباً عن نفسي.

وبصورة أكثر تعبيراً أيضاً:

في كل مرة أكون فيها على وشك قول شيء ما، يكون هناك

---

(18) *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain SV*[2] XIII 598, dans: Kierkegaard, *Oeuvres complètès*, XVI, pp. 48-49 (souligné par nous).

من يقوله في اللحظة عينها. أبدو لنفسي ليماً(*) روحانياً، ويبدو لي أن هذه الأنا الأخرى تتقدمني دائماً أو أيضاً، حين أكون هنا أتكلم، يتولد لديَّ انطباع بأن كل الآخرين يظنون أن شخصاً آخر هو الذي يتكلم؛ هكذا قد أكون محقاً بأن أطرح على نفسي السؤال نفسه الذي طرحه صاحب المكتبة سولدين على امرأته: «هل أنا من يتكلم يا روبيكا؟»[19].

هذا السؤال: «من يتكلم؟» هو في الواقع، كما يعترف كيركغارد بالذات في الفصل الثالث من **وجهة نظر**، ما يعطينا السبب الحقيقي للكتابة باسم مستعار: لا ريب في أنه يتكشَّف، في ضوء النتاج المنجز، انَّ قناع الاسم المستعار كان ضرورياً للاقتراب من **الغُفْل** العام، لكن السبب المباشر الذي جعل كيركغارد يصمم على عدم توقيع إنتاجه، إنما هو قبل كل شيء واقع أنه كان واعياً تماماً عجزه عن أن يقول لنفسه **أنت مؤلفه**:

على امتداد سنوات كثيرة، جعلتني كآبتي لا أتوصل إلى أن أقول لنفسي أنت (Tu) بالمعنى الأعمق. فبين الكآبة وهذه الأنت، كان هنالك عالم خيالي بكامله. هذا العالم هو الذي استنفدتُه جزئياً في الأسماء المستعارة[20]...

هذا هو التفسير الذي كان يقترحه «اعتراف» قصير منشور بعد **الحاشية** بعنوان **التفسير الأول والأخير** (*Première et dernière explication*)، وكان يمكن أن نقرأ فيه بوجه خاص:

لا تتضمن المؤلفات الموقعة بأسماء مستعارة كلمة واحدة عني: ليس لديَّ أيُّ رأيٍ بخصوصها إلا كشخص ثالث، أيُّ

(*) الليم (sosie) هو شخص يشبه شخصاً آخر كل الشبه (المترجم).

(19) *Pap.* III A 97 (*Journal*, I, p. 222) et I A 333 (id., p. 92).

(20) *Pap.* VIII A 27 (*Journal*, I, p. 97).

معرفةٍ بدلالتها إلا كقارئ، وليست لديَّ أدنى علاقة خاصة بها... ذلك أن وضعي هو تأليفٌ أنا فيه أمين السر، ولسخرية الأمور، المؤلِّف المكرَّر ديالكتيكياً للمؤلِّف او للمؤلفين[21].

لا ريب في أن كيركغارد يضيف على الفور أنه «على العكس، أنا كلياً بحصر المعنى ومباشرةً مؤلف **الأحاديث البَّناءة** وكل كلمة تتضمنها»، لكن هذا الاعتراف الساذج جداً، في الظاهر، هو، كما رأينا، ملتبس بحد ذاته. وحين ظهرت **الحاشية** في شباط/ فبراير 1846، كانت حملة *Le Corsaire* في أوجها: كان كيركغارد قد بات كاريكاتور ذاته، وهذا الكاريكاتور هو الذي يطالب بأبوة **الأحاديث البنَّاءة**. لم يعد حتى اسم كيركغارد ملكاً له ولم يعد استخدامه، إزاء القارئ، لتوقيع نتاج **ديني**، غير فخٍّ إضافي. إن المصدر الحقيقي للرسالة، في الحالتين، يبقى مجهولاً بالضبط.

الرسول

في عام 1848، أي في اللحظة التي بدا فيها النتاج منجزاً بحسب كلٍّ من وجهيه، كتب كيركغارد *Point de vue explicatif de mon oeuvre*، هذا الكتاب الذي استخدمناه إلى الآن كخيطٍ موصل. ومع أنه يبدو أن نيته المعترف بها هي قبل كل شيء تبيان الحصة الأساسية لـ «العناية الإلهية» في وضع الرسالة والحكمة التي وجهت بنيتها، تفرض ملاحظتان للوهلة الأولى نفسيهما: يتعلق الأمر، من جهةٍ، بمحاولة اتصالٍ فوري («أكشف أوراقي») يفكك فيها المضلِّل هو ذاته أوالية تضليله المعقدة؛ ومن جهة أخرى، يحدث كل شيء كما لو أن كيركغارد، الذي فهم أخيراً التصميم الذي ثقَّفه خلال تلك السنوات الخمس من الإنتاج، أعيد إلى نفسه أخيراً وبات يمكنه من الآن وصاعداً أن يتكلم **باسمه الشخصي**:

---

(21) *Post-scriptum*, dans: Kierkegaard, *Oeuvres completès*, XI, pp. 302-304.

لقد توسع قلبي، ولا أعني بذلك أنه خفق يوماً في مكان ضيق في داخله؛ لكن هذه الداخليَّة(*)، التي كانت حياتي وكنت أعتقد انها ربما كانت موتي، تنفست، والديالكتيك الذي كان يشدّ وثاقي انحلَّ، وأتجرأ على أن أقول إنه انحلَّ مباشرة[22].

ليس مدهشاً إذاً، استناداً إلى ما قلناه أعلاه، أن يكون الكتاب أوحى لمؤلفه، ما أن بات منجزاً، بنوع من الذعر الغامض، وبالشعور المقلق بأنه ذهب بعيداً جداً. ومن نيسان/ أبريل 1848 إلى أيلول/ سبتمبر 1849، يمكننا تتبُّع شتى مراحل النزاع الداخلي التي تسجلها **اليوميات** والتي ستفضي في الأخير إلى اتخاذ القرار بعدم نشر **وجهة نظر**؛ وتردُّ على صيحة الخلاص التي أشرنا إليها أعلاه، بعد سنة، وفي نيسان/ أبريل 1849، الملاحظةُ المعبرة بأن المناداة من الآن بـ «الفكرة الحاذقة التي تسيطر على كل مساري الأدبي... قد تتضمن شيئاً زائفاً»، «ذلك أنني جِنِّيٌّ بحيث لا أستطيع، من دون إضافةٍ، أن آخذ على عاتقي المجموع من دون أن أتطاول على العناية الإلهية». وفي أيلول/ سبتمبر من العام نفسه:

إن صعوبة نشر الكتاب عن حياتي الأدبية تبقى كامنة دائماً في أنني استُخدمت، أياً يكن، في الواقع، من دون أن أعرف ذلك بنفسي أو أعرفه كلياً؛ والآن فقط بتُّ أفهم ذلك وأحيط بالمجموع بنظرة خاطفة، لكني عاجز مع ذلك عن قول «أنا»[23].

هكذا تنتهي محاولة النهوض بأعباء شخص المؤلف حيال إنتاجه إلى الظهور لكيركغارد كإغراء: ذلك الخاص بالاتصال الفوري، والذي لم يكفَّ يوماً عن جذبه بصورة مؤلمة. ومنذ شهر حزيران/ يونيو 1849، اعترف بهزيمته: لقد فهم أنه يلقي بنفسه

(*) intériorité = سِمَةُ ما هو داخلي، طابَعُه (المترجم).

(22) *Pap*. IX A 298 (*Journal*, II, p. 324).

(23) *Pap*. XII A 266 (*Journal*, III, p. 86) et XII A 89 (id., p. 226).

مجدداً في حالة التسمية المستعارة «مثل الغوادلكيفير(*) الذي يختفي تحت الأرض ليعود ويظهر في مكان أبعد». هكذا سيصدر كل من *La Maladie à la mort* (تموز/ يوليو 1849) و*L'Ecole du christianisme* (خريف 1850) باسم مستعار، هو أنتي ـ كليماكوس. لقد كان استخدام الأسماء المستعارة في الفترة 1843-1845 يهدف، كما رأينا، إلى أن يقدِّم للجمهور مؤلِّفٌ يصوِّر نفسه هو بالذات على أساس انه **ليس مسيحياً**. والهدف نفسه هو ما يتم السعي إليه أيضاً في 1849-1850، لكن هذه المرة ليس انطلاقاً من رغبة في التضليل بل على سبيل التواضع. لقد كشفت أزمة عام 1848، التي افتتحها تأليف **وجهة نظر**، شيئين لكيركغارد: أنه ربما لن يكون مسيحياً بتاتاً، بل «شاعر المسيحية»، وأنه ربما لن يكون أبداً مؤلف نتاجه، بل كاتب «الصوت الغريب». وهذا الاكتشاف المزدوج هو ما تسجله العودة إلى الاسم المستعار:

مثلما يندفع الغوادلكيفير تحت الأرض (وهذا ما سبق أن كتبته في مكان ما من <u>اليوميات</u>)، هناك مسار يحمل اسمي، هو المسار البنَّاء، هنالك شيءٌ أدنى (الجمالي) باسم مستعار، وشيء أسمى باسم مستعارٍ أيضاً؛ ذلك أني لا أتطابق معهما بشخصي[24].

إن الفرق بين الملحوظتين معبِّر: ففي الملحوظة الثانية، التي استشهدنا بها للتو، لم يعد كيركغارد هو الذي تتم مماثلته بالغوادلكيفير بل **الصوت الآخر** الذي هو ناسخه، والنتاج الشخصي (البنَّاء) للسنوات 1846-1848 هو الذي يقارن باحتجاب هذا الأخير، «لأن كل ما يكتبه المرء من تلقاء نفسه ـ

(*) أحد أنهار إسبانيا، وهو يمر في قرطبة وإشبيلية قبل أن يصب في المحيط الأطلسي؛ وهو بطول 680 كلم (المترجم).

(24) *Pap.* XI A 422 (*Journal*, III, p. 125) et XI A 510 (id., p. 157).

نقرأ في شذرةٍ عائدة إلى العام 1839 ـ لا يكون أبداً، على الرغم من كل شيء، سوى ورقة كرمة»[25].

أيُّ مصير يمكن أن ينتظر، عندئذٍ، **وجهة النظر**؟ لا يبدو أن كيركغارد فكَّر يوماً في إتلاف هذا الكتاب، بل إنه بالأحرى اعتبر دائماً أن نشره يجب أن يتم بعد الممات (لم يظهر المؤلَّف، بالفعل، إلا عام 1859، بعد مرور أربع سنوات على وفاة الكاتب). إن ما كان يجعل الكتاب بهذه الدرجة من الخطورة إنما كان، كما رأينا، طابعه كاتصال فوريٍّ ممكن. إن إحدى ملحوظات **يوميات** عام 1849 تجعلنا متنبهين بالضبط لتغيير الإضاءة الذي قدمه موت المسيح لكلماته السابقة وكيف أن هذه الأخيرة غدت، للمرة الأولى، في متناول فهم الرسل:

يجب أن يحصل هذا جدياً. ونحن نرى هنا الفرق بين اتصالٍ فوري واتصال غير فوري: هاكم الاتصال الفوري، إنه موته [موت المسيح][26].

إنه إذاً صوت من وراء القبر، صوت لم يعد يأتي من أي مكان ذلك الذي يرشدنا في متاهة الكاتدرائية الكيركغاردية:

إنه لغريبٌ كم يذكِّر الديالكتيك السكولاستيكي بالأسلوب القوطي، حيث يسود الفقر وسط الثراء الظاهر الكبير بالذات، ذلك أن الوسائل الفقيرة ذاتها هي ما يتم استخدامه دائماً، لكن يجري دمجها بالكثير من الحيوية ـ والخلاصة أنه غريب أن يكون الفن القوطي هو الشكل الفني الأكثر اهتماماً بخوارج القسمة الرياضية في الوقت نفسه الذي يكون فيه مع ذلك رومانسياً...[27]

---

(25) *Pap*. II A 453 (*Journal*, I. p. 163).

(26) *Pap*. XI A 417 (*Journal*, III, p. 124).

(27) *Pap*. III A 92 (*Journal*, I, p. 221).

مثل ايراق نباتات متشابكة بتلذُّذٍ بعضها مع البعض الآخر على وجه الأرض، ومثلما تنزل الغمامة بثقلها على كل شيء كقلق شديد، فإن شهرزاد هي التي تصون حياتها بأن تسرد القصص...

«هل أنا من يتكلم يا روبيكا؟»

الفصل الحادي عشر

ريلكه ومدى الإلهي

إلى كزافييه تيلييت

يشدد ريلكه، في مقال كتبه عام 1902 عن ميترلنك، على أنه إذا كانت اليونان طرحت العلاقة بين الجمال والخير، فميزة الحداثة هي تأكيد العلاقة بين الجمال والحقيقة - وليس ذلك بالتأكيد بمعنى الواقعية أو الطَّبَعية، لأن هذه الحقيقة «قد تسمى موتاً»[1]، في جوهرها. لكن الموت الريلكي، كما هو معروف، لا يُختزل إلى مجرد حرمان: إنه يفرض نفسه بالأحرى، على

الطبعات المستخدمة:

Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, 6 vols. [hrsg. vom Rilke-Archiv] - (Francfort: Insel-Verlag, 1955-1966).

كل الاستشهادات بالمؤلفات تحيل إلى هذه الطبعة.

Rainer Maria Rilke, *Werke*, 6 vols. (Francfort: Insel-Verlag, 1984) (Seul - a été utiliseé le tome VI *Pour Das Testament*).

Rainer Maria Rilke, *Correspondance*, texte établi par Ernest Peiffer; éd. - et trad. sous la direction de Philippe Jaccottet (Paris: Gallimard, 1976).

Rainer Maria Rilke, *Journaux de jeunesse*, traduction de Philippe - Jaccottet (Paris: Editions du Seuil, 1989).

Rainer Maria Rilke, *Oeuvres. Prose*, édition établie et presenteé par - Paul de Man (Paris: Editions du Seuil, 1986). (utilisée pour *Les Lettres à un jeune poète*).

(1) *Maurice Maeterlinck*, V, p. 536.

العكس، كشيء مفرط، لا بل كتجربة الإفراط بالذات، هذا الوجود الزائد المسمَّى منذ الأزل إلهياً. إن المواجهة مع الحقيقة (الموت، أو الله) هي مواجهةٌ إذاً مع متجاوز للحد ينبثق من داخلنا ويكرسنا للـ **Unheimlichkeit**(*)، بأن يخرجنا من أمن الوجود ـ في ـ العالم ليرمي بنا في المتعذر سكناه المطلق. وبودنّا أن نُظهر في الصفحات التالية كيف يرمي عمل الفن، والشعر قبل كل شيء، إلى التغلب على هذا الاختناق **(Uberstehen ist alles)**[2] وتحويل هذا المتعذر سكناه إلى مدىً لسيرٍ **(kreisung)** سعيد، متحرر من قوى الجاذبية المندفعة نحو المركز كما من قوى البعثرة النابذة للمركز، وهذه كتلك مشؤومة بالقدر عينه.

تفرض ملاحظةٌ أولى نفسها: يتم الشعور بالله، لدى ريلكه، بادئ ذي بدء، كالجاذبية الداخلية للـ **Hintergrund**[3]، للسريرة، أي أخيراً للاوعي، لكن بمعنى يحيل (بصراحة) إلى نيتشه **ولادة المأساة** (*Naissance de la tragédie*) أكثر مما إلى التحليل النفسي. ونحن نجد في خلفية العالم «قوةً» **(kraft)** جرى توظيفها، جزئياً، في الظهور لكنها تبقى، في ما تبقّى، «حرةً» «من دون تطبيق» **(unangewandte)**[4]، منصرفةً عنا وغير قابلة للقياس بالنسبة إلينا أو إلى العالم: ما يدعوه ريلكه «الفائض الحر **(überfluss)** لله، الذي لم يُستنفد إلى الآن في الظهور»[5] والذي «ينتصب» **(steht auf)**[6] كقوة متوحدة في اعتزازه بكينونته في ذاته، الذي يستشعره الطفل في صمت اللعبة العنيد. إن إلهاً كهذا هو عديم الجنسية

(*) الغرابة (المترجم).

(2) *Requiem fur Wolf Graf von Kalckreuth*, I, p. 664.

(«التغلب هو كل شيء»).

(3) *Marginalien zu Nietzsche*, VI, p. 1173 et passim.

(4) المصدر نفسه، ص 1163.

(5) المصدر نفسه، ص 1164.

(6) *Worpswede*, V, p. 12.

(der Heimatlose)[7] ومتوحد، بامتياز، أو هو، لمزيد من الدقة، «التوحُّد»[8] بالذات الذي يعزلنا بدورنا إدراكُهُ والذي يكون محفوفاً بالمخاطر السقوط بين يديه («أولئك الذين يهددوننا أحياناً/ هم آلهة متعطلون»)[9]. وفي كتلة الكينونة المغلقة هذه، لا يتلاءم شيء مع الاتصال أو السكن:

[للآلهة] وجود (Dasein)

ولا شيء غير وجود، فائض (Uberfluss) وجود،

لا رائحة، ولا مناداة (Wink). لا شيء صامت

كفم إله. جميلاً كطائر تم

على سطح خلوده الذي لا قعر له (grundlos)،

يمر الإله، ويغطس ويصون بياضه[10].

منذ أول نص نظري كتبه ريلكه (*Zur Melodie der Dinge*, 1898)، يظهر الله هكذا كالخلفية الغُفْلة واللا إنسانية في عمق الحركة المستمرة للاشكال، تقريباً كالمنظر الملغز خلف الجوكوندا[11] (Gebirge, Gestein/ Wildnis, Unweg: Gott[*])[12]، أو كالكتلة القاتمة التي تُنتزع منها صور رودان[**] (بالطريقة التي تخرج بها فكرة من الدماغ، أو المحبوبة من بيتٍ

(7) *Das Stunden-Buch*, I, p. 357.

(8) II, p. 53.

(9) *Vergers*, II, p. 534.

(10) المصدر نفسه، ص 53.

(11) *Von der Landschaft*, V, p. 520.

(*) سلسلة مرتفعات، جبل/ صحراء موحشة: الله (المترجم).

(12) *Improvisationen...*, II, p. 11.

(**) النحات الفرنسي المشهور، Rodin، (1840-1917). ومن أعماله **المفكِّر، القبلة، برجوازيو كاليه** (المترجم).

مظلم للجدود)[13]؛ وسوف يذكِّرنا ريلكه بأنه، حتى حين يكون التمثال كاملاً لدى رودان، يفترض الوجهُ المعبِّر والمفرَّد خلفيةَ الجسم حيث تكون الحياة «أكثر تبعثراً، وأكبر، وأكثر غموضاً وأشد خلوداً»[14]. ولكن إذا كانت هذه الخلفية ترفض أي محاولة اتصال، فهي أيضاً، وبصورة متناقضة، صعيد كينونتنا الأكثر خصوصية («هنالك نكون، في حين نذهب ونجيء في الأمامية»)[15]، كينونتِنا الجذرية، كما لو كان الله يشكل الجذر[16] القاتم والعميق الذي يظهر ويثمر فينا، على السطح، في الحركة نفسها التي يحيد بها عن هذا الإخراج إلى النور. لقد كتب ريلكه عام 1898: «نحن ثمار. ما نملكه هو نُضْجُنا، لطفنا، جمالنا. لكن القوة تتدفق (**Strömt**) فينا جميعاً لأجل ذلك في جذع وحيد انطلاقاً من جذر يمتد تحت العوالم»[17] ويشمل مجمل الأشياء، *L'Inbegriff des choses*[18]. وسواء كان الفنان يقدم زهوراً، كما في ربيع النهضة، أو ثماراً كما في الخريف الحديث، فإنه لا ينبغي أن يتجه نحو إله سماوي، بل ينبغي، على العكس، أن يرسل جذوره عميقاً بحيث «تحتضن الله الذي خلف الأشياء، هنالك حيث كل شيء حار وقاتم»[19]؛ ومن حيث تصعد النسوغ. بيد أن هذا الله العميق ليس فيه شيء من الأم، وهو يذكِّر بالأحرى بالأب الرهيب للعهد القديم، نموذج الفلاح الملتحي في **كتاب الساعات** (*Livre d'heures*)[20] أو أحشويرش **القصائد**

(13) *Auguste Rodin*, V, p. 249.

(14) المصدر نفسه، ص 151.

(15) *Zur Melodie der Dinge*, V, p. 417.

(16) المصدر نفسه، ص 418.

(17) المصدر نفسه، ص 425.

(18) *Das Stunden-Buch*, I, p. 327.

(19) *Über Kunst*, V, p. 431.

(20) *Das Stunden-Buch*, I, p. 277.

الجديدة[21] (*Nouveaux poèmes*)، الذي لا يمكن أن يقترب المرء منه من دون أن يموت ـ كما لو كان كل شيء، في الخلفية، غريباً وقاسياً بشكل أساسي. إن إلهاً كهذا لا يمكن، بالتأكيد، أن يكون موضوع إيمان: ينتمي المرء إليه بجذوره، بسلالته، كما هي الحال بالنسبة للإله اليهودي، لكن أيضاً بالنسبة لإله الإسلام وحتى بالنسبة لإله الأورثوذوكسية الروسية[22]، «إله ريلكه السلافي، الخلفية الهائلة للحنين والصلاة الممتدة خلف العالم»[23] ـ من هنا رفض جازم للوسيط، «للهاتف المسيح»[24] المعطَّل دائماً الذي تستحضره رسالة من العام 1912. تبقى المسيحية، وفقاً لريلكه، سطحية باستمرار، في حين أنه، في العهد القديم، «حين يصبح أحدهم ثقيلاً (**Schwer**)، يسقط دائماً في وسط الله»[25]. إن (**Schwerkraft**)[*] هو ما سيكونه الشكل المباشر لإله ريلكه (كما لإله شيلينغ)، وهذا الثقل هو ما سوف تمتدحه الـ **Morgenandacht** لعام 1905: «الحب ثقيل الوزن»، «الواجب هو حب ما يكون ثقيل الوزن» ـ ينبغي أن نختار دائماً الدخول في ما يكون لدينا أثقل وزناً، لأنه من هنا يأتي الله إلينا و«يستخدمنا» أو «يستمتع» (**braucht**)[26] بنا. ويكمن خطأ الإنسان، أو

---

(21) *Neue Gedichte*, I, p. 571.

(22) رسالة إلى إيلس بلومنتال - وايس، 28-12-1921، في: Rilke, *Correspondance*, p. 484.

انظر أيضاً حول «المسألة اليهودية»، ج 6، ص 1004.

(23) Xavier Tilliette, *Existence et littérature* (Paris: Descleé, 1961), p. 30.

(24) رسالة إلى ماري دو لا تور وتاكسيس، 17-12-1912، في: Rilke, Ibid., p. 236.

انظر أيضاً: Rilke, *Journaux de jeunesse*, sur le Christ comme «Cache - Dieu».

(25) *Der Brief des jungen Arbeiters*, VI, p. 1113.

(*) Pesanteur أو الثقل الناتج من وجود الجاذبية، ويمكن أن نستخدم لتعريبه كلمة الجاذبية بالذات (المترجم).

(26) *Eine Morgenandacht*, V, p. 682.

ولنذكر بأن schwer يمكن أن تؤدي معناها كلمة **صعب**.

تيهانه في تفضيل الخفة الفارغة للحرية بدلاً من ترك ثقل الله يجتازه، على طريقة الأشياء ـ أو الملاك، الذي يماثله **كتاب الساعات** مع الطائر الثقيل بامتياز، طائر البطريق[27]: ستكون مهمتنا، إذاً، أن نتعلم من جديد (ترك أنفسنا) نسقط.

لكن، كما رأينا، فإن إله الخلفية ـ الجَذْرَ ليس فقط المكان الذي يسقط هذا نحوه، بل المكان الذي يصعد منه قهرياً، مثل نسغ، شيءٌ أقوى منا، غير معتاد ومفرطٌ، يريد مع ذلك أن ينفجر، أن يزهر ويثمر فينا. ونحن نقع هنا على الاستيهام الأساسي لـ *Malte Laurids Brigge*، القلق الطفولي أمام **der Grosse**[*][28]، الشيء الضخم والوحشي الذي كان يتسلط على كوابيس المريض الصغير: «كان ذلك ينمو انطلاقاً مني كدملة، كرأس ثانٍ، وكان يشكل جزءًا مني، مع أنه لم يكن يمكن أن يكون تابعاً لي، لأنه كان كبيراً جداً»[29]. كل الدفاتر ممتلئة بهذا الخوف من شيء يتيه فيَّ، يريد أن يخرج (محدثاً فضيحة بظهوره المفاجئ) ويفصلني منذ الآن عن الآخرين ـ هكذا النطنطة التشنجية التي تجوب، في جادة سان ـ ميشال، جسم المصاب بالصرع. إن هذا الشيء الزائد الذي ننضجه فينا كثمرة ثقيلة جداً سوف يدمرنا نضجها، إنما هو الموت، بالطبع، لكنه أيضاً قدرة الدم غير المحدودة، دم شارل الجسور[**]، مثلاً:

---

(27) *Das Stunden-Buch*, I, p. 321.

(*) الشيء الكبير (المترجم).

(28) *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, VI, p. 764.

(29) المصدر نفسه، ص 765.

(**) دوق بورغونيا من عام 1467 إلى عام 1477، وابن فيليب لوبون. شكل رابطة الخير العام التي قادها وفرض على لويس الحادي عشر توقيع معاهدتي كونفلان وسان مور. أسر الملك الفرنسي في بيرون، لكنه هزم أمام السويسريين عام 1476، وقُتل عام 1477 أمام مدينة نانسي، فانهار معه البناء الكبير لدوقيي بورغونيا من آل فالوا (المترجم).

كانت تلزم احتياطات غير معقولة للعيش في وفاق مع هذا الدم. كان الدوق مسجوناً معه، وكان يخافه أحياناً، حين كان يشعر أنه يدور في داخله، زاحفاً وقاتماً. كان يبدو له غريباً بصورة رهيبة هذا الدم السريع، نصف البرتقالي، الذي يكاد يعرفه. غالباً ما كان يخاف من أن يتمكن دمه من مهاجمته خلال نومه وتمزيقه. كان يتظاهر بأنه يتحكم به، لكنه كان واقفاً دائماً في خوفه. لم يكن يتجرأ بتاتاً على أن يحب امرأة لكي لا يصبح دمه غيوراً، وكان جريانه محتدماً إلى حد أنه لم يحصل يوماً أن تجاوزت أي خمرة شفتي الدوق[30].

إن مرثاة دوينو (**Elégie de Duino**) الثالثة سوف تستحضر بصورة مماثلة «إله [الدم] ـ النهر (**Flussgott**) الجاني والمختبئ»[31]، وتُماثله مع الضغط الذي تمارسه على كل فرد، على مستوى رغبته، المراكمةُ الخوائية لـ **Vorzeit**، الوراثة، العِرق (أو الجذر) ـ جلبة الموتى الذين يستمرون في داخلنا يحبون أو يكرهون، كما لو كان الدم يتماثل مع «اللاوعي القاتم»[32] الذي رأينا أنه كان أحد أسماء الله ـ الجذر. وفي الواقع، فإن الله، والدم، والموت، واللاوعي، والثقل، تدل جميعاً على الشيء عينه، سلطة الزمن العمياء ـ العمياء لأنها بلا مدى: الأعمى، بالنسبة لريلكه، هو شخص انهار[33] لديه المدى، وإذا كان الزمن أعمى، هنا، فلأن المدى لم يولد فيه بعد. الدم دفقٌ زمني ينحفظ فيه كل شيء في الوقت نفسه الذي يمّحي فيه بالامتزاج:

---

(30) المصدر نفسه، ص 885 (ترجمة م. بيتز)، وانظر أيضاً: *Das Buch der Bilder*, I, p. 452: *Das Blut ist das Schwerste,*
(«الدم أثقل شيء موجود»).

(31) *Duineser Elegien*, I, p. 693.

(32) *Das Stunden-Buch*, I, p. 277 (sur l'équivalence sang = Flussgott = inconscient, voir: *Auguste Rodin*, V, p. 146).

(33) انظر: *Die Blinde*, in: *Das Buch der Bilder*, I, p. 466.

أنا أشعر بالقلق جدياً، يا لو (Lou)، بسبب ضعف ذاكرتي، ليس فقط لأني نسيت كل شيء من الماضي بل لأني أنسى الأشياء بين ليلة وضحاها، على الرغم من كل جهودي؛ هنالك في طريقتي لاستيعاب الأمور شيء يلغيها، وأنا لا أقتطفها فقط من الكتاب، بل أيضاً، بصورة ما، من معرفتي الشخصية، فهذا ينتقل إلى دمي، ويمتزج فيه بما لست أعرفه، مخاطراً بأن يضيع نهائياً... وفي الدم، لا أحد يهتدي إلى طريقه، وأنا وحدي دائماً مع دمي، ينقصني شيء بينه وبيني[34].

إن تجنب الضربة المحتوم من جانب الإنسان، الذي يواجه هذا الاندفاع الغريزي الزائد من الداخل، سوف يكمن في تنحيته، طرده، محوّلاً هكذا ما هو أكثر خصوصية لديه (**Unser Eigenstes**)[35] إلى شيء خارجي بالنسبة إليه: «ألا يمكن التعامل مع قصة الله على أنها جزء من النفس الإنسانية لم يتم التصدي له أبداً، وجرى تأجيله دائماً ووضعه جانباً ثم إهماله أخيراً... كان الله والموت، مذاك، في الخارج، كانا الآخر، وكان الواحدُ حياتنا التي بدا أنها صُنعت لقاء هذا الطلاق، بشريةً، مألوفة، ممكنة، خاصَّتنا بالمعنى الدقيق»[36]. إن جبننا هو الذي جعل اللهَ والموتَ وكل ما يَنتُج من الخلفية «وحشاً» هو، مع ذلك، «يحتفظ بفائض القوة الذي لا غنى عنه بالنسبة لأولئك الذين ينبغي أن يتفوقوا على أنفسهم»[37] ويمكن أن تجعل منه شجاعتُنا «أميرةً»[38] من جديد. حين كنا أطفالاً، «كنا

---

(34) رسالة إلى لو أندريا - سالومي، 1-3-1912، في: Rilke, *Correspondance*, p. 212.

(35) *Malte Laurids Brigge*, VI, p. 862.

(36) رسالة إلى لوتي هيبنر (**Lotte Hepner**)، 8-11-1915، في: Rilke, *Correspondance*, p. 389.

(37) رسالة إلى ميرلين، 18-11-1920، في: المصدر نفسه، ص 340.

(38) رسالة إلى (**F. Kappus**)، 12-8-1904، انظر: Rilke, *Lettres à un jeune poète*, p. 325.

نعيش كل شيء»[39]، ومن استحالة الإبقاء على هذا الامتلاء الذي لا حدود له تولّد ضيقُ استلابنا الراهن.. هذا «الأكثر خصوصية» الذي أصبح آخر، ينبغي ألا نسعى لاستعادته بواسطة التحليل النفسي (أفْضَل لي أن أهلك، كتب ريلكه، «من أن أتوق إلى رؤية القوى التي تقرر مصيري في هذه الأعماق»)[40]، بل علينا إما أن «نغوص فيه وعينانا مغلقتان»[41]، ونكون أشبه بِعِرقٍ معدني في «جبل» الله «الثقيل»[42]، أو أن نتركه يكتسحنا، هو الإعصار، «شلال الله»[43] و«رعده»[44]: وكما يكتب «الشغِّيل الشاب»، «يجب السعي لأن نرى في كل قوة (Macht) تطالب بحقٍّ علينا القوةَ الكلية، القوة بوجه عام، قوة «الله»[45]. يحدث عندئذ انقلاب «يستمتع فيه الثقيل بكونه ثقيلاً» (der Schwere sich freut, schwer zu sein)[46]، انقلاب سوف نتوقف عنده قليلاً.

إن قراءة **الأبحاث الفيزيولوجية في الحياة والموت** (*Recherches physiologiques sur la vie et la mort*) بقلم بيشا، في عام 1909، سوف توحي إلى ريلكه بالتأملات التالية: إن الألم والمتعة لا يتمايزان إلا على مستوى النسبي، أي ما يخضع لسلطة العادة المحيِّدة؛ وتكمن القداسة في «التغلب على الآلام النسبية ليكون المرء مصمماً (**entschlossen**) بصورة خالصة على الألم

---

(39) رسالة إلى ماغدا فون هاتنغبرغ (Magda von Hattingberg) (=Benvenuta)، 10-2-1914، في: Rilke, *Correspondance*, p. 283.

(40) رسالة إلى الشخص نفسه: 21-2-1914، في: المصدر نفسه، ص 326.

(41) إلى الشخص نفسه، 4-2-1914، في: المصدر نفسه، ص 262.

(42) *Das Stunden-Buch*, I, p. 343.

(43) *Aus den Gedichten an die Nacht*, II, p. 71.

(44) *Uber den jungen Dichter*, VI, p. 1052.

(45) *Der Brief des Jungen Arbeiters*, VI, p. 1121.

(46) *Uber den jungen Dichter*, VI, p. 1055.

المطلق[47] الذي ينقلب، في اللحظة عينها، إلى غبطة مطلقة هي بالذات (وبالتالي غير خاضعة للعادة)، كتلك التي يمنحها الحب، أو الفن ـ أو الله:

على ميزان الهواء

لا شيءٌ يضاف

يجعل الحياة كلها

تتغير وترتعش

الحياة التي تستخدمنا

لتحس بنفسها هي بالذات

(إذا أحست بنفسها بقوة،

تجعلنا لذتُها القصوى

نفكر في الموت)[48].

وكما توضح رسالة إلى رودولف بودلاندر، «ثمة حيث يتدخل اللامتناهي بكامله (سواء كعلامة + أو كعلامة ـ)، تسقط العلامةُ، العلامة آه! الإنسانيةُ جداً، مثل مسافة مقطوعة، وما يبقى هو الكينونة ـ في ـ الهدف، هو الكينونة»[49]. وبسبب وقف هاتين العلامتين (+، ـ) في المطلق، يكون الألم المطلق (الـ **Zuwenig** الصرف) مماثلاً للمتعة المطلقة (الـ **zuviel** الصرف) ـ مثلما، في الحب المطلق، يعادل التخلي الاستجابة. لقد كان موضوع سعي ريلكه دائماً «هذه النقطة الفريدة، المتعلقة بالعهد القديم، حيث

---

(47) *Marginalien zu Bichat*, VI, p. 1193.

(48) *Ebauches et fragments*, II, p. 709.

(49) رسالة إلى رودولف بودلاندر، 23-3-1922، في: Rilke, *Correspondance*, p. 518.

يتطابق الرهيب مع الأسمى»[50]، أو أيضاً «تماثل الرهيب والساطع، هذين الوجهين لرأسٍ إلهيٍّ واحد، هذا الوجه الفريد الذي لا ينقسم إلا وفقاً لبعد من ينظر إليه أو استعداداته»[51]. «إن الفرح، كما سيقول الـ **Traum-Buch** أيضاً، هو هلع (**Schrecken**) لا يخاف المرء (**Furcht**) إزاءه. يجتاز المرء هلعاً حتى الأخير: هذا هو الفرح»[52]. هذا ويَحْسُن التشديد على أنه، في كل هذه النصوص، يأتي العنصر السلبي أولاً، وإن كان ذلك لكي ينقلب إلى المطلق: في الواقع يرى ريلكه أن الألم وحده يجعلنا نكتشف الكثافة[53] بأن نغوص في اتجاه المركز، في حين أن كل فرح مباشر مُلْهٍ حتماً، والموت هو الألم **الأقصى** (بالمعنى الذي يعطيه نيكولا دو كوزا[*] لهذه الكلمة، حيث تكون كلمة **أقصى** مرادفة لـ **انتقال إلى العكس**)، «هو التدرج عند حافة الإناء: نحن ممتلئون حين نبلغها، ويعني الامتلاء (بالنسبة إلينا) الخطورة... هذا كل شيء»[54]. كما في كل تضحية (والفن تضحية)، تتطابق «لحظة الخطر الأكبر»[55] مع لحظة الخلاص، ويُفضي الصراع مع المجهول (صراع يعقوب)[56] إلى

(50) رسالة إلى ماري دو لا تور وتاسيس، 6-9-1915، في: المصدر نفسه، ص 378.

(51) رسالة إلى مارغوت سيزو ــ نوريس كروي، 12-4-1923، في: المصدر نفسه، ص 545.

(52) *Traumbach*, VI, p. 993.

(53) انظر رسائل إلى إيلس إردمان، 9-10-1915، في: Rilke, *Correspodance*, p. 383,

وإلى: أديلاييد فون در مارفيتز (Adélaide von der Marwitz)، 21-9-1919، في: المصدر المذكور، ص 425.

(*) كاردينال ألماني (1401-1464)، ترك نتاجاً مهماً في شرح الكتاب المقدس وفي الفلسفة (المترجم).

(54) رسالة إلى مارغوت سيزو ــ نوريس كروي، 6-1-1923، في: المصدر نفسه، ص 532.

(55) رسالة إلى ميرلين، 28-11-1920، في: المصدر نفسه، ص 440.

(56) انظر: *Der Schauende*, in: *Das Buch der Bilder*, I, p. 459.

مباركة. ويبقى أن الانقلاب لا يمكن أن يكون **متعمَّداً**: لا يمكن الإنسان أبداً، بما هو كائن متناهٍ (جزئي)، أن يكون متيقناً، حين يختار الرهيب (القتل، هكذا)، من الانطواء أيضاً على نقيض هذه الهاوية. ففي الواقع، يجب تصور انقلاب كهذا كالحدث الخاص بالله: الله هو الفعل الذي ينقلب به العميق إلى فوق، يصبح به الجذر جذعاً ويرتفع ـ بصورة عمياء أيضاً ـ في المدى الذي سوف يفتحه عليه ازهراره.

إن إله السريرة (**Hintergrund**)، بوصفه مماثلاً لهذا الانتصاب، يظهر بوضوح كـ «إله قضيبي»[57]، وستقول رسالة «الشغّيل الشاب»، من جهة ثانيةٍ، عن الجنس (كما عن الله أو/ والموت) إن الإنسان نفاه، جعله **Heimatlos**[*][58] لأنه لم يكن في وضع يتيح له أن يضطلع بالمتعة غير المحدودة التي تُعطى فيه، وأن يمنحها. لكن لا يَنْتُج من ذلك، كما يريد التحليل النفسي، أن إبراز الله هو مجرد إعلاء للخصائص الجنسية. وفي الواقع، إن القضيب هو بالأحرى رمز بين غيره من رموز الاندفاق الإلهي، ذلك بالتأكيد الذي يفرض نفسه بالصورة الأكثر مباشرة على الإنسان، لكنَّ هنالك رموزاً أخرى ربما تبلغ حتى عمقاً أشد: هكذا الشجرة (وعند جذرها «السَّلَف المشوَّش» الذي ينبثق منه الصعود الضاغط للجذع، وفي الأعلى، الغصن النهائي الذي «ينحني على شكل قيثارة»[59]؛ هكذا هي حال العمود وبوجه خاص هذا الانتصاب (**stehen**) بامتياز الذي تمثله مسلة الكرنك[60]؛ هكذا قرنُ

---

(57) رسالة إلى رودولف بودلاندر، 23-3-1922، في: Rilke, *Correspondance*, p. 518.

(*) عديم الجنسية (المترجم).

(58) *Heimaltos*, VI, p. 1124.

(59) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 741.

(60) المصدر نفسه، ص 766، وج 2، ص 119.

الأيِّل أو قرن القارن[*]، هكذا البرج ولاسيما برج الأجراس (كبرج **فورن Furnes**[61]) حيث يرن جرس الموت الكبير، في حين أن الطيور الهاربة «تكتب بطيرانها حول برج الأجراس أسماء أنواع خوفها الجميلة[62]؛ وهكذا أخيراً الكاتدرائية بحد ذاتها (هكذا شارتر) التي كان اندفاقها **(Erstehen)** ينمو متجاوزاً قياسات محيط [ـها]/ مثلما القرب العظيم جداً لحياتنا الخاصة/ يتجاوز **(Uberteigt)** النظر بلا انقطاع»[63]. منذ صدور **كتاب الساعات**، نرى ريلكه يماثل الله بكاتدرائية عملاقة نساهم كلنا في بنائها[64]، أو بـ «ثمرة مكتملة لشجرة نحن أوراقها» («على طريقة النحل، يوضح ريلكه، نبنيها بالأحلى من كل شيء»)[65]. على الإنسان، والفنان بوجه أخص، أن يعتبر نفسه إذاً كأحد «جدود»[66] الوحيد الذي سيتلخص فيه مجدداً ذات يوم كل ماضي العالم، ويكمن خطأ الديانات التقليدية (دين تولستوي، أيضاً) في تأكيدها أن الله **يكون**[67]: وهذا افتراض عدمي إلى أقصى الحدود، لأنه قد لا يبقى مذاك شيء ينبغي القيام به. إن الله هو، بالنسبة للفنان، **ذلك الذي سيكون**، الهدف النهائي، «الخَلفُ المتأخر **(Späte urenkel)**

(*) حيوان أسطوري بجسم حصان كان الأقدمون يفترضون له قرناً وسط الجبين (المترجم).

(61) *Furnes*, VI, pp. 1015-1016.

(62) *Widmungen*, II, p. 224.

(63) *Die Kathedrale*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 498.

وفي قصيدة في آب/ أغسطس 1914 (ج 2، ص 89)، نجد الصور عينها والأفعال ذاتها (*stehen, uberstehen*) للدلالة على الاندفاق الرهيب لإله الحرب وسط الوجود اليومي.

(64) I, p. 261.

(65) رسالة إلى ف. كابوس (F. Kappus)، 23-12-1903، في: Rilke, *Lettres à un jeune poète*, pp. 316-317.

(66) Rilke, *Journaux de jeunesse*, pp. 79-80.

(67) انظر: *Malte Laurids Brigge* (variante), VI, p. 967.

المزين بكل القدرات وبكل الأسماء»[68]. ولانعدام القدرة على جعله يحدث هو ذاته، على كل واحد منا أن «يجثم»[69] على النمو الأعمى، والعنيد والواثق للنسوغ التي سوف تنتج ذات يوم الثمرة الأسمى، وأن يخلق أعمالاً تكون، منذ الآن، معاصرة لله الناجز. إلا أن الأمر لا يتعلق هنا بلاهوت تقدمي ساذج على طريقة رينان: يسلِّم ريلكه طوعاً بإمكانية أن حقباً سابقة كانت أقرب منا إلى «المستقبل النهائي والعجيب الذي هو وطن الأعمال الفنية»[70]، وبأننا اليوم أبعد عن المستقبل مما كان الإغريقي أو المصري. في الواقع، ليس هنالك حتى التقدم بحصر المعنى، بل بالأحرى دائرة تجعل التطابق يقوم بين الشكلين المتعارضين في الظاهر اللذين التقيناهما ـ الإله ـ الجذر (السَّلَف الأعمى) والإله ـ الثمرة، الـ **urenkel**[*] الأسمى وسريع العطب:

كل سلالة تبلغ تطورها الكامل، شبيهةً بخيط عقد مرجان قد لا ينقطع بين يدي الزمن، والغضب والصدفة، ولا يتبعثر وينحل، يجب أن توضع بين شاعرين وأن يكون هنالك ملوك في قمة منحناها. بين الشاعر الأول، العجوز الأعمى، البويان، ذلك الذي يُنشد مواضيَ[**] على مدى النظر على أوتار بارعة، والشاعر الثاني، الذي في ريعان الشباب وأسلافُه هم العجوز، والملوكُ والنساء الجميلات جداً، وعيناه كبيرتان للغاية بحيث تمتد في بريقهما مستقبلاتٌ، مثل وديان بانتظار الفجر والربيع. وحين الأخيرُ في السلالة، الذي يموت شاباً، . . . يضع مزهرهُ[***]

---

(68) *Uber Kunst*, V, p. 427.

(69) Rilke, *Journaux de jeunesse*, p. 90.

(70) *Kunstwerke*, V, p. 634.

(*) الخَلف (المترجم).

(**) جمع ماضٍ (المترجم).

(***) آلة موسيقية وترية (المترجم).

جانباً، تمتد يمينه العزباء من جديد نحو المنشد الأول، العجوز الأعمى، الرجل الماضي، المبتدئ، الذي تنغلق فيه دائرة السلالة، المقفلةُ، ومن يد الأخير الذي يقود العجوز، ينتقل جوهرُ ألفِ حياةٍ، مطهَّراً، مصفىً، إلى نفس العجوز الفسيحة[71].

في نظام التاريخ كما في نظام الطبيعة، تسقط الثمرة النهائية من دون هزة أو ريح، أو تعود «بوزنها الكامل الخاص بها»[72] إلى أسفل الشجرة، إلى الجذر، إلى حشا الله أو يده. (*Alles Vollendete fällt/ heim zum Uralten* «كل ما هو مكتمل/ يسقط مجدداً في السلفي»)[73]، نقرأ في إحدى **السونيتات إلى أورفيوس** (*Sonnets à Orphée*)؛ وبصورة أكثر تلغيزاً في سونيتة أخرى: «إلى المدَّخَرات (**vorrat**) المستخدمة (**gebrauchten**) كما المحجوبة والصامتة/ للطبيعة الكلية، إلى المقادير التي لا توصف،/ أضف نفسك ببهجة (**jubelnd**) والغ العدد»[74]. ومثلما يتطابق الألم المطلق مع المتعة المطلقة، فعلى صعيد الصيرورة، تستعاد الثمرة الناجزة في جذر البدايات. وهذا يفضي إلى المسألة التي سبق أن أثارها فريدريك شليغل، مسألة معرفة ما إذا كان ينبغي المضيُّ حقاً إلى النهاية، وإذا لم تكن هناك وسيلة للتملص من ذروة الكمال التي تعيد إغراقنا بصورة متناقضة في خواء البدايات. لكن قبل الإجابة عن هذا السؤال (وحتى قبل طرحه جدياً)، يجب أن نرى أولاً كيف سينفتح الجذع، العنيد في دوامه، على المدى، ويَنْفَذ، في الزهرة، للمرة الأولى، إلى **خارج**.

* * *

---

(71) Rilke, *Journaux de jeunesse*, p. 239.

(72) المصدر نفسه، ص 255.

(73) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 743.

(74) المصدر نفسه، ص 759-760.

لم يكن المرء يعثر في الجَذْر أو في الجذع على مدىً بحصر المعنى، بل على اندفاعٍ بسيط أو دوام أعمى، مثلما لو كان صعيدُ الشيء في ذاته لدى ريلكه، تماماً كما لدى شوبنهاور، ذلك الخاص بإرادةٍ صرفة غُفْلة ولا يمكن قهرها. وحين يحل أوان الأزهار ننتقل، على العكس، على صعيد الظهور، الذي يعني انفتاحاً على المدى وبالتالي تعرضاً لمغالاة الخارج، إلى حيث كان يسود في السابق الضيِّق وحده بمغالاة الداخل. والزهرة الأشد تعبيراً من وجهة النظر هذه هي شقائق النعمان في **السونيتات إلى أورفيوس**، التي تتفتح كثيراً في النهار بحيث حين يأتي الليل لا يعود يمكنها الانغلاق»[75] وتبقى فاغرة في «استقبالها اللامتناهي»[76] ـ كما الحال، في سونيتة أخرى، مع يد المتسول. وكما تدل عليه الآن هذه الصورة فإن هذا الانتقال من ليل الداخل (= الإرادة) إلى ضوء الخارج، إلى الظهور، إلى المدى، إلى «الكون ـ محاطاً بالمفتوح»[77] ـ هذا الانتقال الذي هو الخلق بالذات سوف يتم تصوره بوضوح كجرح. ففي الحكاية «الساذجة» (لكن الشوبنهاورية) التي تقترحها **قصص الله** (*Les Histoires du Bon Dieu*) بخصوص الخلق، يظهر الله كـ «قوة وحيدة وهائلة»[78] حين تنكبُّ على الانتاج تكون مضطرة للتخصص وتدخل هكذا في نزاع مع ذاتها؛ بالمقابل، فإن **كتاب الحياة الرهبانية** (*livre de la vie monastique*) يحافظ على فكرة خلقٍ من العدم (**ex nihilo**) لكن ذلك بمقدار ما يتطابق العدم، في كُمْدة الارادة، مع جرح، مع فجوة يزهر فوقها العالم الظاهراتي:

---

(75) رسالة إلى لو أندريا ـ سالومي، 26-6-1914، في: Rilke, *Correspondance*, p. 347.

(76) *Sonnette an Orpheus, I, p. 753,*

(وحول المتسوّل، انظر: المصدر المذكور، ص 764).

(77) *Der Brief des jungen Arbeiters*, VI, p. 1117.

(78) IV, p. 295.

كان العدم كجرح بالنسبة إليك،

تبرِّده بالعالم.

هو يشفى الآن بهدوء من تحتنا[79].

ـ مع ذلك، فالمهم ليس التجليات، ليس الظاهرات الخاصة التي تغطي الجرح، بقدر ما هو التجلي بوجه عام الذي يكون هذا الجرح فاغراً عليه في البدء: المفتوح الصِّرف للمدى في المغالاة اللامتناهية و«فاقدة المعنى» لـ «عمقه البسيط»[80]. هذا العمق ليس عمق الفراغ، فهو ممتلئ بالابتهاج الهائل للملائكة، لكن هذا الابتهاج «غير محسوس (**unfühlbar**) بالنسبة إليك: أنت تعرف الألم فقط»[81] (المتعة النسبية التي كانت تستحضرها **الملاحظات حول بيشا** (*Notes sur Bichat*) ـ وينقلب الامتلاء المطلق، بالنسبة للإنسان، دفعة واحدة، إلى غياب مطلق.

إذا كانت الزهرة هي الرمز المباشر لهذا الانفتاح على مغالاة المدى الخارجي، فهي تبقى مع ذلك «مرتبطة بالأرض»، لا تعرف «الهزة»[82] (**Ruck**) التي انتزعت من الأرض الحيوانات والإنسان واسقطتها ـ خاطرت بها ـ في مدى العالم. إن الكثير من

---

(79) I, p. 279.

كذلك الأمر فإن حياة مريم (ج 1، ص 680) تستعيد «ثغرة (**Lücke**) خالصة» ضمن **الثالوث الأقدس**، ثغرة يتم سدها فقط عند صعود مريم، وهي نفسها صورة للفنان. وبصورة أكثر دنيوية، تدعو **قصيدة حب** مكتوبة عام 1915 (ج 2، ص 436)، الحبيبة لتعطي مدىً «للعمود المنفجر والمخطوف» الذي يخرج منه الله.

(80) رسالة إلى ماري دو لا تور وتاكسيس، 30-8-1910، في: Rilke, *Correspondance*, p. 155.

(81) *Vor Weihnachten* 1914, II, p. 97.

يود الشاعر أن يبني بنتاجه شجرة جديدة (un *Jubel-Baum*)، قد تجعله ممكن التعرف إليه بالنسبة للملائكة والعكس (*Klage*, II, p. 84).

(82) *Widmungen*, II, p. 257.

الحيوانات التي تولد من بذار مودَع في الخارج (هكذا ذبابة المرثاة الثامنة) لا تشعر بهذه الرضة، بمقدار ما تمتلك مباشرةً «حشاً أوميّاً هو **هذا**، هذا المدى الواسع، وتحس بنفسها فيه في بيتها طيلة حياتها»[83]؛ ولدى العصفور، حيث بات العش نوعاً من حشا أمٍّ خارجي، ليست الرضة حاضرة إلا بشكل مخفف: «هو يزقزق في أحشاء العالم كما لو كان يزقزق داخل ذاته»[84]، والقدرة على الطيران تشهد بالضبط على ألفته مع المدى. أما الحيوان المولود، فيشعر على العكس بشدةٍ بالانتقال من الداخل إلى الخارج، بهزّة الولادة في الهواء الطلق خارج حميمية أحشاء الأم. لكن الإنسان هو، من بين الجميع، الأشد «عرضة للخطر اللامتناهي»[85]:

مثلما تتخلى الطبيعة عن الكائنات (*Wesen*)

مخاطرةً برغبتها القاتمة، ولا تراعي

أياً منها بوجه خاص في الارض المزروعة وأغصان الشجر:

كذلك نحن أيضاً لسنا أعزَّ

على الأساس الأصلي (*Urgrund*) لكينونتنا (*Sein*)؛

[يعرِّضنا للخطر إلا أننا نسير

أكثر أيضاً من النبتة أو الحيوان،

مع هذا الخطر؛ نريده؛ وأحياناً أيضاً

نتعرض للخطر أكثر (وليس ذلك لمصلحة شخصية)

---

(83) رسالة إلى لو أندريا ـ سالومي، 20-2-1918، في: Rilke, *Correspondance*, p. 399.

(84) إلى الشخص عينه، 20-2-1914، في: المصدر نفسه، ص 322.

(85) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 767.

مما تتعرض الحياة بالذات - نتعرض أكثر للخطر

من نَفَسٍ... وهذا يخلق لنا،

خارج أي حماية،

ثقة بالنفس، حيث تنشط جاذبية

القوى النقية[86].

إن الإنسان قادر إذاً، خلافاً للحيوان، على دفع المخاطرة (التعرُّض) إلى الحد الأقصى حيث تنقلب، وفقاً للقانون المصوغ أعلاه، إلى أمان، وحيث ينغلق مجدداً التفتّح الولهان للزهرة المجتثَّة في مدى الثمرة الداخلي. وهذا الاكتمال سوف يشغلنا بعد قليل؛ أما الآن فعلينا أن نستحضر الأوضاع المختلفة لهذه المخاطرة الزائدة التي بموجبها «يلقي» الإنسان «بنفسه في الفراغ»[87] (*ins Freie, ou in das Weite*) وإذا نَحَّيْنا جانباً الطيران، الذي تستحضره **السونيتات إلى أورفيوس** بفضولٍ مشمئز[88] بصورة غامضة، فإن ثمة حالتين مثاليتين هنا: الحب والغناء (أو بصورة أشد مباشرة، الصراخ). لقد كتب ريلكه علم 1909 أن الحب هو «أن ينتج الواحد للآخر المدى والمساحة والحرية»[89]؛ إنه يتطلب إذاً أن يتم التحرر من الموضوع المحبوب «مثلما يتجاوز السهم الوتر بحيث يكون، وقد تركَّز في هذه القفزة، أكثر من ذاته»[90]، ذلك أن الموضوع، بوصفه عائقاً، يبقى شيئاً يقيِّد المدى، نهائياً، ويوصد

---

(86) *Widmungen*, II, p. 261.

(87) *Entwürfe*, II, p. 394,

(لكن المقصود هنا العالم).

(88) I, p. 745.

(89) رسالة إلى أليزابت شنك زو شوينسبرغ (Elisabeth Schenk zu Schweinsberg)، 4-11-1909، في: Rilke, *Correspondance*, p. 146.

(90) *Duineser Elegien*, I, p. 687.

أمامنا حرية المفتوح ليدخلنا في تعقيدات قصة. من هنا تفضيل ريلكه للمعشوقات المهجورات، كالراهبة البرتغالية التي «لم يعد الموضوع موجوداً بالنسبة إليها، [لكنه] تحول إلى مدىً تجتازه الشكوى الملحّة الشاسعة من دون أن تستهدف أحداً بعد الآن»(91)؛ ومن هنا أيضاً دعوة الامرأة المحبوبة (ميرلين، والحالة هذه) كي لا تكون مرآة بل نافذة يمكن الانقذاف عبرها وما وراءها «في الفضاء الكوني الموسَّع للوجود»(92) (*in den erweiterten Weltraum des Daseins*).

ليس ما يهم في الحب إذاً هو الموضوع، بل الاتجاه (**Richtung**) والحب الحقيقي هو فقط حب الله، بمقدار ما أن هذا «هو فقط اتجاهٌ للحب، لا موضوعٌ للحب»(93): لا يجري التقاء إله ريلكه وجهاً لوجه، بل «الاقتراب منه من الخلف» و«ماذا يعني ذلك، إذا لم يكن أن وجهنا ووجه الله ينظران في الاتجاه عينه، يكونان متفقين»؟(94).

إن ما يَصْلُح بخصوص الحب يصلح أيضاً بخصوص الصلاة. هناك صلاةٌ دنيا هي «فنُّ أولئك الذين لا يَخلقون»(95)، وهي تنتج موضوعاً ـ إله الديانات التقليدية ـ يرى فيه ريلكه بصورة لا تخلو من الدعابة «العمل الفني الأقدم»(96)، البالي لسوء الحظ كفايةً (إن الإله الأخير الذي ننتجه فيما نَخْلُق لن يكون موضوعاً، بل مدىً،

---

(91) رسالة إلى ماري غنيزنو (Mary Gneisenau)، 11-9-1906، في: Rilke, *Correspondance*, p. 71.

(92) *Das Testament*, VI, p. 601.

(93) *Malte Laurids Brigge*, VI, p. 937.

(94) رسالة إلى لوت هبنر (Lotte Hepner)، 8-11-1915، في: Rilke, *Correspondance*, p. 388.

انظر مسودات الموعظة، في: *Uber die Gegenliebe Gottes* (VI, pp. 1042 sq.) التي خلاصتها هي بالضبط أنه لا يمكن أن يكون هناك Gegenliebe، على المستوى الإلهي.

(95) Rilke, *Journaux de jeunesse*, p. 24.

(96) المصدر نفسه، ص 30.

كما سنرى). أما الصلاة الأصيلة فهي على العكس «**اتجاه** لا متناهٍ وبدون هدف، توازٍ فظ لتطلعاتنا التي تجتاز الكون من دون أن تفضي إلى أي مكان»[97]؛ وهي تُماثِل في ذلك **الصرخةَ** (هكذا صرخة القبَّرة في بداية **المرثاة** الثالثة)، أي صوتاً

يصعد ويقرر

عدم العودة؛

حنوناً وجسوراً،

بأي شيء سوف يتحد؟[٩٨]

- بصوت يضيع، بالنسبة إلينا، في المدى لكنه لا يسقط، في الواقع، من جديد، لأن الليل امتصه، في الأعلى، أو «ملائكةٌ لا يعيدونه»[99]. وعموماً تعني الموسيقى، والغناء، والصرخة، وقرعة الصَّنج، بالنسبة لريلكه «عكساً (**umkehr**) للأمداء»[100]، قلباً كاملاً للداخل إلى خارج:

يا موسيقى، أيتها الغريبة. مدىً للقلب بات

كبيراً جداً بالنسبة إلينا.

أكثر حميمية (*Innigstes*) من أنفسنا،

إذ يتجاوزنا، يندفق إلى الخارج،

وداعاً مقدساً

حيث يحيط بنا الداخل

---

(97) رسالة إلى ميمي رومانيللي، 5-1-1910، في: Rilke, *Correspondance*, p. 153.

(98) *Vergers*, II, p. 517.

(99) *Beguinage*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 535.

(100) *Gong*, II, p. 186.

كبعيد متمرس جداً، كسفح

آخر للجو:

نقيٍّ

ضخمٍ

لا يمكن سكناه بعد الآن[101].

كما لو كان الغناء يعني الانقذاف على شاكلة السهم لأكثر ما في الذات من حميم، وقد انقلب هكذا كقفاز، في مفتوح السماء حيث تأخذه الملائكة على عاتقها:

السامي رحيل،

شيءٌ فينا بدلاً من

أن يتبعنا يبتعد

ويعتاد على السماوات[102].

لكن أحياناً أيضاً، يماثَل الغناء (القصيدة) هو بالذات بملاك، كما في **الجناز** (*le Requiem*) إلى بولا بيكر، حيث يريد ريلكه أن يجمع «أنقى ما في طفولته من كائن ـ طفلاً»، و«يشكل منه ملاكاً (من دون النظر)» و«يطلقه (**werfen**) إلى المرتبة الأولى لملائكة الصرخة»[103]، ـ أو آنفاً في **يوميات شمارجندورف** (*Journal de Schmargendorf*)، حيث تكمن رسالة الفن في أن يقذف (الفنان) في السماء «صورة»[104] عن ذاته، شيئاً يُستخدم، «فوق رؤوسنا»، في أعياد مجهولة ومحظرة علينا (سوف نرى فضلاً

(101) *An die Musik*, II, p. 111.

(102) *Vergers*, II, p. 537.

(103) I, p. 654.

(104) Rilke, *Journaux de jeunesse*, p. 161.

عن ذلك في ما بعد أن مدى هذا القذف منحنٍ، بمقدار ما أن صيحتنا، في الأعالي، تأخذ وضع قبَّة).

إلا أنه طالما نحن الذين نرمي بأنفسنا (في الحب أو في الصرخة)، يجري الإبقاء على ذاتٍ/ دُعامةٍ ثابتة، تحتفظ بحدٍّ أدنى من الاستقرار في حين تقدم جهداً، «عملاً» لأجل الانتشار في المفتوح؛ وفقط عندما يصل هذا الجهد إلى ذروته ينقلب إلى رخاء مطلق ويحل محل الرمي بالنفس الشعور بأننا مرميّون **(geworfensein)**[105] كحربة بيد إلهةٍ معصومةٍ عن الخطأ، *une wilde weite Werferin*[106] توجِّهنا مباشرة إلى قلب الهدف: الصيرورة هذا الـ **göttlich Gebrauchte** («المستخدم إلهياً») الذي يشكل من جهة ثانية صيغة الغبطة الخاصة بريلكه. لكن، في الوقت عينه، إن هذا القذف السعيد في المدى يقدم الصورة المتفجرة لتمزيق، لتشتيت، لبعثرة للذات تستحضر قَدَرَ طائر التَّمِّ لدى مالارميه، المطلق هو أيضاً في المدى لكي «ينفجر في الاعلى ضائعاً/ بهيجان وصمت». هاكم، في نهاية **كتاب الساعات**، قدر القديس فرانسوا الأسيزي الذي يموت وهو ينشد، والذي يتوزع بذاره في السواقي ويتمتم في الأشجار[107]؛ وهذا هو، بالتأكيد، موت أورفيوس، المنشد بامتياز، ممزَّقاً، «مقسَّماً»[108] **(verteilt)** على يد كاهنات باخوس، «الإله المفقود» الذي يتسلط «أثره اللامتناهي»

---

(105) *Das Testament*, p. 596.

(106) *Eranna an Sappho*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 483.

وشكلٌ آخر من هذه الآلهة هو النيكي (La Niké)، انتصار ساموتراس، التي تجوِّف *(bringt leer)* أمام البطل الفضاء الذي يملأه هذا الأخير *(voll-bringt)*. انظر: *Nike*, II, p. 244.

(107) I, p. 365.

انظر أيضاً: *Malte Laurids Brigge* (VI, p. 780),
البذار الموسيقي الذي يشع من قناع بيتهوفن.

(108) *Sonnete an Orpheus*, I, p. 748.

على الطبيعة ويجعلها قادرةً، على مستويات شتى تبلغ أوجها فينا، على السماع والكلام. كل شيء يحدث، في أسطورة السونيتات الأورفية، كما لو أنه، في زمن أول، في ذلك الحين (**in illo tempore**)، وفي «بيئة خارقة»[109]، كانت شجرة ـ قيثارةٌ كبيرة قد انفجرت، جاعلةً أشجاراً أخرى تظهر في الأطراف، في الفترة عينها، أشجاراً سوف تنفتح، ذات يوم أيضاً، وترقص ـ فيما لعبة الزوايا الأربع (حيث يكون موقع المركز الذي لا يمكن الدفاع عنه موقعَ إيروس) تُحيي على طريقتها ذكرى هذا الحدث[110]. لكن الحياة اليومية تتطابق، بصورة أكثر تفاهة، مع تبعثرٍ متواصل للإنسان في كل ما يحيط به، ولاسيما في الهواء («رياح كثيرة تشبه ولدي»)[111]؛ من هنا يتولد، لدى ريلكه، الشعور بأنه مشروب، ذو مسام، قابل للتفكيك، أو أنه مسفوط[*] أحياناً في مدىً غريب ولا مجال للسكن فيه، على غرار الطيور المجتذَبة إلى حتفها في ضوء المنارة، هذا الشيء المفرط المنتمي إلى كونه غير معقول بالنسبة إليها (الكون البشري)[112]. هذا الدوار «للنفس في المدى»[113] (**Seele in Raum**) هو الذي يجعلها تحاول أحياناً أن تنغرس مجدداً في الأرض، أو أن تستند إلى ظلمة هذه الأخيرة من أجل مواجهة قدرة اللجة السماوية المقتلعة من الجذور («تنفَّسي ظلمة الأرض وانظري مجدداً في الأعالي»)[114]؛ سيكون هذا الاشتراط المركزي للمرثاة السابعة:

---

(109) المصدر نفسه، ص 770.

(110) *Im Kirchhof zu Ragaz Niedergeschriebenes*, II, p. 173.

(111) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 751.

(*) ممتص، مجتذب (المترجم).

(112) رسالة إلى إيلن دلف (Ellen Delph)، 22-8-1915، في: Rilke, *Correspondance*, p. 377.

(113) II, p. 109.

(114) *Aus den Gedichten an die Nacht*, II, p. 54.

توحيد الانقذاف في المدى (زقزقة العصفور) والإلحاح في «الكون ـ هنا»[115] (Hiersein) ـ أو كما يكتب ريلكه (بصورة غريبة كفاية بصدد كيركغارد): «بلوغ نوع من الكمالية في علاقاتنا بالأرض، أن نكون هنا بصورة لا توصف، يتعذر وصفها، بصورة لاهثةٍ: ألا يكون ذلك بالنسبة إلينا الطريق الوحيد لإعداد أنفسنا أخيراً لتجاوز الدنيوي الصرف؟ أظن أن علينا الاعتراف باللاقياسي في عجزنا عن قياس القابل للقياس بالذات»[116].

هذه الموهبة المزدوجة ستكون موهبة الشاعر، بامتياز: كما العجوز المصري على مقدَّم المركب، معادِلاً بمجرد حضوره اندفاع المركب ونداء البعيد[117]، يتقدم الشاعر في تساوق حركة صعودٍ (انفتاح) وانغلاقٍ على كمدته الخاصة به، نزولٍ في هذه الأخيرة. ففي القصيدة المشهورة أورفيوس، أوريديس، هرمس، يصعد أورفيوس في حين يبقى أوريديس مغلقاً وممتلئاً («مثل ثمرة») بكمال «كونه ـ ميتاً»[118] (Gestorbensein) ـ ولكن في الواقع، وكما يظهر في **السونيتات**، فإن أورفيوس، بالذات، في «صعوده الأكثر إنشاداً»، هو «الميت دائماً في أوريديس»[119] في الوقت عينه. إن الفن لا يفعل هنا، كما الحال دائماً، غير أن يرفع إلى حالة التوهج ما باتت تقترحه الحياة: أن كل سعادة (كل حب، كل حياة) هي صعود يفضي إلى سقوط ـ سقوط حجر، سقوط

---

(115) I, p. 716.

(116) رسالة إلى إيلس إردمان، 9-10-1913، في: Rilke, *Correspondance*, p. 384.

(117) انظر: *Uber den Dichter*, VI, pp. 1032 sq.

(118) *Neue Gedichte*, I, p. 544.

انظر «أوريديس/ ممتلئة دائماً بانعطاف مقدس (Umkehr)/ خلف الإنسان الصاعد» في: *Gegen-Strophen*, II, p. 137.

(119) I, p. 759.

ندى، سقوط ثمرة في أفضل الأحوال[120]. ففي الثمرة، ينعكس الصعود العمودي للنسوغ المنطلقة من الجذر، الذي كان قد انفجر في عرض الزهرة، وينغلق، ويُستبطن ويسقط مجدداً بهدوءٍ ثمة بالذات حيث كان قد انبثق. ويمكن تصور هذه الحركة كحركةٍ تعود باستمرار، على غرار حركة المقلاع الذي بعد أن يكون مر «بمنعطف (**Wende**) الجاذبية»، يصعد مجدداً بصورة لا نهاية لها ليعود فيسقط، أو على غرار دورة المطر، الدمعة التي تصعد إلى فوق، وتتراكم على شكل غيم وتسقط مجدداً مثلما تموت حياة[121]؛ لكن يمكن افتكار هذه الحركة ذاتها أيضاً كحدث فريد، من هنا ظهور «فلسفة للتاريخ»، لدى ريلكه، معبر عنها بوضوح، منذ **اليوميات الفلورنسية** (*Journal florentin*) لعام 1898.

بعد القرون الوسطى، حيث كما لو كان الله مضغوطاً، ظهرت النهضة لريلكه على أنها «ربيع الله»[122]، اللحظة التي «تفتَّح» هذا فيها «في ازهرارٍ أبيض»[123]، لكن من دون المضي مع ذلك إلى حدود نضج الثمرة. ما حصل في تلك الفترة، إنما هو الله ـ الإبن فقط، وابنٌ محكوم عليه فضلاً عن ذلك بأن يتألم ويموت، بسبب كونه «ابناً ـ زهرةً» ولدته أمه من دون ألم أو «عمل» (سوف يكون «الابن ـ الثمرة»، على العكس، ذلك الذي سوف تتلخص فيه الصيرورة بكاملها). وبعد هذا الاحتراق الزهوري في لهيب قابلية الرؤية، يعلن ريلكه أن «واجبنا يقضي بتأسيس صيف»[124] ـ وهو واجب يكون في الوقت عينه صيرورة

---

(120) انظر: *Gegen-Strophen*, II, p. 138,
ونهاية المرثاة العاشرة.

(121) انظر: *Widmungen*, II, pp. 254 et 251.

(122) *Das Stunden-Buch*, I, p. 271.

(123) Rilke, *Journaux de jseunesse*, p. 40.

(124) المصدر نفسه، ص 41.

لا يمكن التملص منها في أية حال، ونخشى الآن جانبها السلبي بوجه خاص:

كانوا يريدون أن يزهروا

والإزهار هو أن تكون جميلاً؛ أما نحن فنريد أن ننضج

وهذا يعني أن نشقى ونكون مظلمين(125).

إن النمو الصامت للثمرة الأخيرة سوف يعلن عن نفسه إذاً بامِّحاء قابلية الرؤية الزهورية والربيعية للعالم، هذا الامحاء الذي تستحضره المرثاة السابعة. إن العالم الحديث يجهل ما يكون بيتٌ أو معبد، عيدٌ أو معركة مذهلة، كمعركة **ليبانت**(*) **(Lépante)**. إنه يدخل في ذاته مجدداً، على غرار الأشياء التي «يتحول وجودها أكثر فأكثر في اهتزاز المال وينمي فيه نوعاً من الواقع الروحي الذي بات يتغلب منذ اليوم على واقعه الملموس»(126). لكن امحاءً كهذا للمرئي هو الشرط بالذات لتكثُّفه في المدى الداخلي والمطلق وغير المرئي للقصيدة ـ الثمرة التي يكون مجيئها مهمة الإنسان الأكثر خصوصية. وكما تعلِّم المرثاة الثامنة (التي غالباً ما قرئت بالمقلوب)، ليس الإنسان موجوداً هنا، خلافاً للمخلوقات الأخرى، لكي يرى المفتوح بكلتا عينيه ويركض فيه بحريَّةٍ جامحةٍ، كحصان السونيتات الروسي؛ هو، على العكس، «منقلِبٌ هكذا **(umgedreht)** بحيث يتخذ دائماً مظهر شخص يمضي»(127)، وتكون حياته وداعاً **(abshied)** دائماً. إن الحيوان

---

(125) *Im Saal*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 521.

(*) مرفأ مهم سابقاً في اليونان، ربح دون جوان النمساوي بالقرب منه معركة بحرية كبيرة ضد الأتراك في العام 1571 (المترجم).

(126) رسالة إلى لو أندريا ـ سالومي، 1-3-1912، في: Rilke, *Correspondance*, p. 213.

(127) I, p. 716.

يجهل الموت، أما الإنسان فلا يرى غيره، لكن في وسعه أن يُنضجه ويجعل منه المركز الفارغ الذي سوف يتنظّم حوله عالمٌ ـ ليس عالمَ أشياء بل عالم كلمات[128]. ولأجل كل ما هو كائن، يكون الاختفاء هو الشرط لكي يتم الانتقال إلى **المفهوم** (*O wie er schwinden muss, dass ihrs begrifft*)[*] تقول صيغة شبه هيغيلية **للسونيتات إلى أورفيوس**)[129]، أي إلى **النضج** (*begreifen ↔ reifen*)[130]. هذا وفي خريف القصيدة المثمر يتوصل المختفي إلى أن يُتصوَّر ويُختصر في اهتزازٍ صوتي، مثلما يجمع جرسُ المقبرة في رنينه «الأعذب والأقوى للماهية الورعة»[131] مؤمنين مدفونين. وإذا كانت القصيدة الأولى قصيدة حَدَاد (على موت لينوس)[132]، فذلك لأن الإنسان كائن وداعٍ، يكون دائماً في معرض الانفصال، وبالتالي هشاً إلى أبعد الحدود، (*Schwindende*) (*Vergänglichste*)[133]، لكن لأجل ذلك بالذات من شأنه أن يُستخدم[134] (**gebraucht**) بواسطة ما هو أكثر ديمومة في الظاهر ويَنْتَظر منه نقله إلى «المدى السعيد»[135] للمرئي. لقد بات لكل إحساس خارجي ـ النظر، السمع، الشم ـ مداه، ويمكن الإنسان، الموجود عند تلاقي[136] هذه الأحاسيس (**Kreuzweg**) أن يبدو

---

(128) انظر: *Das Stunden-Buch*, I, p. 347.

(*) آه، كم ينبغي أن يختفي لكي تفهموه (المترجم).

(129) I, p. 734.

(130) انظر: *Das Stunden-Buch*, I, p. 319.

(131) *Exercices et évidences*, II, p. 628.

(132) انظر: *Duineser Elegien*, I, 688.

(133) المصدر نفسه، ص 717 و719.

(134) انظر: *Sonnette an Orpheus*, I, p. 769.

(135) المصدر نفسه، ص 759. يسمي ريلكه هذا المدى «ابن الانفصال أو حفيده (**Trennung**)».

(136) المصدر نفسه، ص 770.

محكوماً عليه بالتمزق؛ لكن عند مفترق الطرق هذا بالضبط، عند هذا «الوسط الوحيد والمهدد»[137] يمكن أن يظهر الـ **Aspekt** (الوجه) النهائي لشيء ما، في مدىً لم يعد محسوساً، بل هو داخلي *(Herzraum ou Weltinnenraum)*[138] ـ مدىً مغلق ودائري وثابت، حيث لم تعد تجد الحركات الخطية للاندفاع أو السقوط مكاناً، بل فقط الحركة المرفرفة لدورة عليا. إن بنية هذا المدى النهائي هي ما يبقى علينا أن ندرسه.

* * *

لقد كان الوقت الشتائي للجذر والجذع يتناسب مع مدىً مغلق، أعمى، يمكن اختزاله في الأخير إلى الانتظام المضغوط واللا ـ مساحي للزمن، الذي هو ضغط داخلي نحو الصعود والانبثاق؛ وكان وقت الزهرة الربيعي يتعلق على العكس بالمحيط الصرف، المدى المفتوح، الولهان، اللامتناهي، الذي يتطلع بصورة صامتة إلى السقوط مجدداً عبر التركز من جديد والاستبطان. وقد كان هناك فقدان للتوازن في الحالتين، إما بسبب فرط الداخلية والقرب، أو لفرط الخارجية والبعد. سيكون مدى الإلهي، بشكله النهائي، مدىً متوازناً، داخلياً وخارجياً **في آن معاً**. إن السريرة الداخلية هي منطقة الموتى والماضي؛ أما السطح فمنطقة الأحياء والتفتح في الحضور: إن المهمة الأخيرة التي سيكون على ريلكه أن يضطلع بها، والتي ستبلغ ذروتها **مع السونيتات إلى أورفيوس**، ستكون تحقيقَ وحدةِ هاتين المملكتين، تلك التي يسقط نحوها كل شيء وتلك التي يصعد نحوها كل شيء، ومَفْصلةَ النزول والصعود في الحركة الكاملة للدائرة **(kreisung)**.

إن هذا التأسيس لمدىً وحيد وغير ـ منقطع (بما يتجاوز أي

---

(137) *Ur-Geräusch*, VI, p. 1091.

(138) انظر: ج 2، ص 93 و419.

اختلاف لداخل وخارج) يظهر لدى ريلكه أحياناً **كتجربة** (*Erlebnis*) مضلِّلة ومألوفة في آن معاً. وهو يورد حالتين عاشهما شخصياً: في المرة الأولى، في كابري، كانت «صرخة عصفور» سمعها في الوقت عينه في الخارج وفي داخله، من دون أن تنكسر عند حدود الجسم[139]؛ أما التجربة الثانية، التي حصلت لاحقاً، فارتقت به إلى مدىً أكثر عمقاً، يضم الأحياء والأموات، كان يشعر بنفسه في داخله مثل «عائدٍ(*)»[140] في جسمه الشخصي. وفي هذين المشهدين (ولاسيما الثاني)، كانت الأشياء مدرَكةً خارج أي وجهة نظر، بنظرةٍ لم تعد مركَّزة باتجاه الجانب الأمامي، بفعل «إدراكٍ صرف» ـ بحسب مصطلحات برغسون ـ لم يعد يختار شيئاً، أو يعارضه أو يتملكه. فبالنسبة لريلكه، إن التملك هو الذي ينتزع من الأشياء بهاءها، ومن هنا اشتراطه لا ـ ملكية[141] (*Un-eigentum*) تحرِّر الأشياء من سلطاننا (تصبح الوردة، مثلاً، «وردة فقط، لا شيء ـ غير ـ وردة»)[142]، وتحررنا نحن بالذات بمقدار ما «يعني القدر هذا: أن يكون المرء مواجهاً/ ولا شيء غير هذا ودائماً مواجِهاً»[143].

في الحقيقة، ليس هذا المدى المطلق معطىً ـ بل ينبغي

(139) *Erlebnis*, VI, p. 1140.

انظر تجربة مشابهة، في الرسالة إلى أديلاييد فون در مارفيتز، في 14-1-1919، في: Rilke, *Correspondance*, p. 409:

«حين كنت موجوداً، ليلاً، على جسر طليطلة العجيب، حصل أن نجمة ساقطة عبر مدى العالم وفقاً لمسار بطيء، سقطت في آن معاً (كيف أقول ذلك؟) عبر مداي الداخلي: المحيط العازل للجسد، الذي تم إلغاؤه».

(*) المقصود الشبح، أو خيال الشخص الميت الذي يتراءى للأحياء وقد عاد من عالم الموتى (المترجم).

(140) *Erlebnis*, VI, p. 1138.

(141) *Vor Weihnachten 1914*, II, p. 94.

(142) *Exercices et évidences*, II, p. 611.

(143) *Duineser Elegien*, I, p. 715.

بالأحرى تصوُّره كعملية متناقضة يُنتِجُ فيها توجهان متقابلان (صعود، هبوط)، فيما يغطي أحدهما الآخر بالضبط، اهتزازاً ساكناً في الظاهر. وهذه العملية هي في مبدأ الشعر بالذات، وإذا كانت التجربة المعيشة (**l'Erlebnis**) ممكنةً (مصادفَةً)، فذلك لأن الحياة تشتغل أحياناً مثل قصيدة. ونجد لدى ريلكه عدة صور أساسية تمثل اجتماع الصعود والهبوط: هكذا الينبوعُ، «وهو لقاء صرف للخفيف والثقيل، خفة الوزن، شجرة اللعب»[144] حيث تقوم المياه «المُخاطَر بها» بـ «عودةٍ سماوية إلى الحياة الأرضية»[145]، في نوع من «اللعب بالكرة من دون كرة»[146]؛ وهكذا أيضاً (وبالضبط) الكرة كلية الحضور لدى ريلكه والتي تجمع على الوجه الأكمل، في «منحناها المجيد»[147]، *Flug et Fall, Wurf et Sturz*[*][148] ـ حركتي القذف والسقوط اللتين لا تغطي إحداهما الأخرى أبداً، في وجودنا البشري، وتفسد إحداهما الأخرى. لكن دائرة الكرة تفترض أيضاً يد اللاعب، كموضوعها أو دعامتها، مثلما، بحسب هيغل، لا تقدم المنظومات التأملية خاتم المطلق يوماً إلا ومعه قطعة من إصبع بشرية جداً؛ ومن هنا لدى ريلكه، (عبر انتقالٍ إلى الحد الأقصى) فكرةُ «لعبة كرةٍ للآلهة»[149] حيث لم يعد اللاعب الأرضي يملك المبادرة:

ألا تلتقط إلا ما تطلقه يدك أنت،

ليس كل شيءٍ بعدُ سوى مهارةٍ وكسبٍ عرَضي

---

(144) *Das Testament*, VI, p. 594.

(145) *Vergers*, II, p. 530.

(146) II, p. 366.

(147) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 756.

(*) الطيران والسقوط، الاندفاع والهبوط (المترجم).

(148) *Der Ball*, in: Neue Gedichte, I, p. 639.

(149) *Widmungen*, II, p. 255.

لكن هل استعدتَ الكرة بغتة
وقد أطلقَتْها شريكةٌ خالدة
إلى مركزك، وازنةً اندفاعتها جيداً
وفْق ذاك المنحنى المستعار
من الإله الذي يعرف أن يبني الجسور
عندئذٍ فقط تكون الاستعادة جدارة
جدارَتَك أنت، كلا، بل جدارةَ عالَم.
وإذا ما ـ وهذا أفضل ـ كانت لديك القوة،
الجرأةُ على الاطلاق من جديد،
أو إذا حصلت معجزة! وناسياً القوة والجرأة
كنت قد اطلقت من جديد (مثلما تطلق ألسنةُ
الطيور، فِرَقَ الطيور المهاجرة
التي ترمي بها حرارة قديمة
من فوق البحار إلى أخرى أكثر شباباً)
عندئذ، وفي هذه المخاطرة
الوحيدة، تكون شريكاً حقيقياً.
عندئذ لا تعود تتخفَّف ولا تزيدك خطورةً
عمليةُ الاطلاق (*Wurf*). النيزكُ المفلت من يديك
يطير نحو فضائه[150].

(150) II, p. 132.

لم يعد الإنسان، إذاً، في هذه اللعبة، إلا المكان السلبي الذي يُتلقى فيه شيءٌ إلهي ويتم إرجاعه ـ وهذه دائرة يمكن تقريبها، من دون التقليل من الاحترام، من حدث التجسد، الذي فتن ريلكه دائماً على الرغم من عدم ميله الكثير إلى المسيحية. يدل التجسد على تلك اللحظة التي «يلين فيها الله، الذي كان يزمجر فوق الشعوب، ويأتي فيكِ [= مريم] إلى العالم»[151] (في نص يعود إلى تموز/ يوليو 1914، يرجو ريلكه أيضاً ملاك الحرب أن يبتعد ويمضي إلى العذراء: «سوف تلعب معك ولن تلاحظ أنك مخيف»)[152]. *Non coerceri maximo, contineri tamen a minimo, divinum est*[(*)]: إن شيئاً خارجياً ومتجاوز الحد، يستبطن في التجسد، في هذا المكان الصغير جداً الذي يشبه النقطة، المتمثل بأحشاء امرأة، ويخرج منه بشكلٍ محتمل وملطَّف. ونحن نقع هنا على موضوعة هولدرلنية (مريم تشبه سيميلي[(**)] **Sémélé** أسعد حظاً) يعرضها ريلكه في سلسلة من الاستعارات: القارن الذي يدخل في مرآة العذراء[153]، البحيرة التي يعكس ضيقها الساكن[154] منظراً شاسع الأطراف، أو النافذة أو الاطار،

شكل بسيط جداً

يطوق من دون جهد

حياتنا الهائلة[155].

---

(151) *Das Marien-Leben*, I, p. 673.

(152) *Gewitter-Segen*, VI, p. 1145.

(*) ألا يكون يحتويه الأكبر في حين يحتويه الأصغر، هذا إلهيٌّ (المترجم).

(**) إلهة تراقية، هي أم ديونيزوس (المترجم).

(153) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 753.

(154) II, p. 80.

(155) *Fenêtres*, II, p. 587.

لكن هذه الموضوعة لم يتم استغلالها في أي مكان أفضلَ مما في رمز ولادة الابتسامة: إذ تدخل الروح (**Geist**) الصلصال البشري، تدمره وتحرقه في «الأمواج اللامتناهية» لنارها، إلى حين يظهر «إلهٌ سام وندي» يختار عذراء ويُسَر في جسدها ـ من هنا الابتسامة، الّتي يعبِّر فيها عن نفسه «رضا الروح بأن تكون فينا»[156].

إلا أن التجسد المسيحي يفضي إلى إخفاقٍ لأنه بما أن العذراء، كما رأينا، لم تتألم، فهي تبدو كما لو كان يضنيها عذاب ابنها الذي تجد فيه شيئاً مبالغاً به لا يمكنها، في هذه المرة، لا أن تستعيده ولا أن تستقبله («الآن، لن أعود ألِدُك»)[157] بحيث سيكون علينا نحن، في الأخير، أن «نُنضج»[158] ثمار شجرة الصليب. في الواقع، إن أسطورة التجسد المسيحية تعبِّر عن دائرة أكثر داخلية، هي تلك التي ترويها إحدى **قصص الله** حيث يمكن أن نرى ما يشبه العرض السردي لفلسفة ريلكه الدينية. يقال لنا فيه إن الناس، بصلواتهم إلى الله ـ الموضوع، نفوا هذا الأخير إلى الخارج، إلى السماوات:

عاد الله إلى سمائه، وحين لاحظ أن الأبراج والصلوات الجديدة كانت تكبر باستمرار خلفه، غادر سماواته إلى طرفها الآخر وأفلت هكذا من هذه الملاحقة. ولقد تفاجأ هو شخصياً بأن يجد وراء وطنه المتلألئ بداية ظلمة استقبلته بصمت، تحت تأثير شعور غريب، وغاص أكثر فأكثر في ذلك الظل الخفيف الذي

---

(156) *La Nascita del soriso*, II, p. 455.

انظر أيضاً: ص 733، القديسة كاترين ودولابها، فرح القديسة «وهي ترى، بصورة لا نهاية لها، مجموع/ هذا الموضوع الرهيب كإنسان/ ينتسب إلى بكارتها».

(157) *Das Marien-Leben*, I, p. 677.

(158) *Der Brief des jungen Arbeiters*, VI, p. 1112.

كان يذكّره بقلب الناس. تذكّر للمرة الأولى أن رؤوس الناس واضحة، لكن قلوبهم ملأى بظلمة متشابهة، واستولت عليه رغبةٌ في أن يسكن في قلب الناس، بدلاً من أن يجتاز دائماً هذا الأرق الصافي والبارد لأفكارهم.

والحال أن الله واصل طريقه إذاً. كانت الظلمةُ حوله تزداد كثافةً، والليل الذي يتقدم فيه كان يتميز بالقليل من الحرارة العطرة لأرض مزروعة خصبة. وبعد قليل، امتدت الجذور نحوه بالحركة الجميلة القديمة للصلاة الواسعة. لا شيء أشد حكمة من الدائرة. والله الذي هرب أمامنا إلى السماوات سيعود عن طريق الأرض. ومن يدري فربما، ذات يومٍ، سوف تحفرون له أنتم بالذات بابه[159] صدفةً...

ما جرى الإلقاء به بعيداً نحو الأعالي يعود إذاً عبر الأسفل، عبر الأقرب، عبر الجذر ـ إلى قلبنا الذي هو المنزل الوحيد الذي يستقبله وحيث يمكنه أن يبلغ الـ **Besinnung**[160]، الشعور بالذات؛ وحركة العودة هذه، ينبغي أن يقوم بها الإنسان أيضاً: كانت «خطيئة» آدم وحواء المزعومة، في الواقع، انسلاخاً طوعياً عن «تعظيم»[161] بالغ السهولة ونزولاً إلى العالم الأرضي للتكوين والموت، والشّاعر، هو أيضاً، يجب أن «يعود على الأقدام» إلى الإلهي، يتمدد على الأشياء ويضمَّها، على غرار القديس جوليان المضياف، ليُعِدَّ «شراب محبةٍ» منها سيكون في وسعه لاحقاً أن يقدمه لله[162]، بحيث «يتلقى

---

(159) IV, pp. 359-360.

(160) *Uber den jungen Dichter*, VI, p. 1049.

(161) انظر: *Adam*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 584.

(162) رسالة إلى كلارا ريلكه، 4-9-1908، في: Rilke, *Correspndance*, p. 131.

وحول القديس جوليان المضياف، انظر الرسالة إلى ميرلين في 16-12-1920، في: المصدر المذكور، ص 452.

بالمقابل»[163] (Zurückempfängt) هذا الأخيرُ، في شكلٍ لا يزول، الخَلْقَ الذي أنتجه بصورة لا واعية وفي شكل زائل.

لكن علينا أن نمضي أبعد أيضاً: فهذه المتعارضات ـ القريب والبعيد، الداخل والخارج، الصعود والهبوط، ليل الأرض ومفتوح السماء ـ لا توجد في الواقع إلا بالنسبة للإنسان، الذي يمتلك الحد القاطع[164] (Scharfe) كطبيعة له ولا يمكنه أن يدرك شيئاً إلا على «خلفيةِ **تضاد**»[165] (Grund von Gegenteil). هذا الجرح يجري امتصاصه باستمرار في المطلق، الذي «ليس قياسه التوتر بين الأضداد»[166]. يمكن القول إن تماثل الأضداد يعلن عن نفسه في الفعل ذاته الذي نميزها به، لأن الأرض الثقيلة هي بالضبط المكان الذي يصعد هذا فيه (نحو التفتُّح) والمفتوح هو المكان الذي يسقط **هذا** فيه (وحيث تتفعَّل الجاذبية إذاً): «ليس الجميل غير بداية الرهيب»[167] والشكوى «ابتهاج» نحو الأسفل، لأن «آلهة الأسفل يريدون أيضاً أن يتلقوا المديح»[168]. لكن ريلكه (خلافاً لشيلينغ) يرفض افتكار هذا التماثل كجوهر: إنه بالاحرى حركة التحول (Drehung, wendung)، «النقطة الدوّارة» في السونيتات، التي تتولد انطلاقاً منها **صورةٌ** (Figur)[169] ـ «صورةٌ» بمعنى صورة باليه (ballet)، أي حركة مثبَّتة. والاكتمال، بالنسبة إلى الإنسان، هو بالضبط الانضمام إلى هذه الحركة، «الاندماج في

---

(163) *Das Stunden-Buch*, I, p. 315.
هنالك هنا ما يشبه تذكاراً لموضوعات شوبنهاورية.

(164) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 761.

(165) *Duineser Elegien*, I, p. 697.

(166) *Das Testament*, p. 600.

(167) *Duineser Elegien*, I, p. 685.

(168) *Widmungen*, II, p. 272.

(169) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 758.
انظر أيضاً ص 737، la constellation.

كل مكان ودائماً، من فرط التأمل الفرح، بالقانون [أو بالعلاقة، Bezug]، الذي تصبح كلُّ مسيرةٍ سهلةً بعده بالنسبة إليك»[170]. وسوف ندرس، في الختام، بعض الصور الجامدة (كانت الكرة والينبوع صورتين ديناميتين)، التي يكتمل فيها مدى الـ **Wendung**، ويتكثف ويشتهر.

أ) الأكثر بساطة ومباشرة بين هذه الصور هي صورة الثمرة، (**doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig** «بمعنيين، شمسية، أرضية، من هنا»)، التي «تتكلم على الموت والحياة بفمنا»[171]. الثمرة، بالنسبة لريلكه كما بالنسبة لفاليري في **Palme**، هي الزمن المتخثِّر، وقد اتخذ شكلاً ومدىً: من هنا المقارنة بين الوريث («الثمرة» الأخيرة لسلالة) وبستان «بذرت فيه أزمنة ماضية»[172]؛ ومن هنا أيضاً الفكرة القائلة إن «كل ما حدث حقاً» (حتى إذا نُسي في الظاهر) يستمر في الحياة في «مملكة التحول التي لا تزول»[173] (**Verwandlung**) ويخلص إلى رسم **صورة كاملة (heile Figur)**[174] يتحول فيها الزمن إلى مدىً، ويقارنها ريلكه تارة بشعار نسب، وطوراً ببساط قد نكون خيوطه. «تصرَّفْ وجاوْز في التحول»[175]: ذلك هو الدرس النهائي **للسونيتات إلى أورفيوس**، الذي يعادل هذا الدرس: صِرْ ثمرة. هذه هي الصيرورة التي تفوت بهالين[*]

---

(170) رسالة إلى ماغدا فون هاتنغبرغ (Magda von Hattingberg)، 13-2-1914، في: Rilke, *Correspondance*, p. 297.

وBezug، هي إحدى الكلمات الجوهرية في **السونيتات إلى أورفيوس**.

(171) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 739.

(172) *Der Sänger singt vor einen Fürstenkind*, in: *Das Buch der Bilder*, I, p. 440.

(173) *Fragment von den Einsamen*, V, p. 643.

(174) *Widmungen*, II, p. 259.

(175) *Sonnette an Orpheus*, I, p. 770.

(*) جمع بهلوان (المترجم).

المرثاة الخامسة، إذ يقتصرون على التظاهر بها، والتي ينجح فيها أبطال المرثاة السادسة الذين يمنعهم «البستاني موت» من الخضوع لـ «إغراء الإزهار»[176]، مجبراً إياهم هكذا على الدخول دفعةً واحدة في ثمرتهم النهائية. إن الموت، «الموت الكبير الذي هو في ذات كل واحد»[177] هو، في الواقع، الثمرة بامتياز، شرط أن نعرف تشغيله، ألا نسبقه بانتحار مبكر دائماً[178]، بل نجعل من فراغه، على طريقة الخزّاف المصري، ما ندور حوله، وعاءَ القصيدة النقي.

ب) إن صورةً أخرى لمدى التحول (**Wendung**) إنما يقدمها لنا الخلق الفني والنتاج (الشيء، **Ding**) الذي يؤول إليه. إن العمل الفني بالذات يقع تحت تأثير القلب (**Umkehr**)، لأنه يبدأ بالخضوع لقدَرٍ ثم يتحول إلى خلقٍ نشطٍ يمرِّر هذا القدر في صورةٍ[179] (**Bild**) كما لو أنه مثبَّتٌ فيها. إن العمل الفني، منظوراً إليه في ذاته، سوف يقدم لقوةٍ عليا ما سبق أن وجدناه في الثمرة: انغلاقاً مطلقاً نحو الخارج، وانفتاحاً مطلقاً ومضيئاً في الداخل - إذاً مساواةً كاملةً عبر قلب التوجهين الأساسيين للكون الريلكي. إن تمثالاً لرودان، مثلاً، هو «جزيرةٌ» في كل مكان «مفصولةٌ عن قارة الحيرة والصدفة»[180]؛ لكن منظومةَ المساحات هذه المحددةَ تماماً تشتغل في الوقت عينه كفخٍّ يعلق فيه الضوء: «الضوءُ الذي يلامس أحد هذه الاشياء لم يعد أي ضوء من الأضواء، لم تعد له تغيرات جائزة؛ يتملكه الشيء ويستخدمه (**gebraucht**) كما لو كان

---

(176) I, p. 706.

(177) *Das Stunden-Buch*, I, p. 347.

(178) انظر: *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, I, pp. 662 sq.

(179) المصدر نفسه، ص 663، وانظر أيضاً: *Das Testament*, VI, p. 610.

(180) *Auguste Rodin*, V, p. 217.

ملكية خاصة»[181]. في الخارج، هو شكلٌ دقيق تماماً؛ وفي الداخل، هو معنىً مضيء، لا ينفد، مفتوح بصورة غير محدودة: هذه الصيغة تصح بالنسبة للقصيدة كما بالنسبة للتمثال. وكيف لا نستحضر هنا رودان بالذات، «متخشّناً»، «مغلقاً على ما ليس جوهرياً»، مغطّى حيال الآخرين بـ"قشرة قديمة» ـ لكنه يمتلك في ذاته عالماً بكامله هو سماؤه[182].

ج) هذا الوعي الأعمى باتجاه الخارج، لكن المفتوحُ نحو الداخل في عالم ما، سوف يُعرِّف بصورة في غاية الكمال الملاكَ، الصورةَ الأسمى للـ **Wendung**[*]، «**الكائن ـ التابع** لوفاقٍ مجهول وسام»[183] لديه في المملكتين، لأنه مبدأ مدى وجودٍ مطلق (لا يمكّن احتماله بالنسبة إلينا) حيث لا يوجد صعود ولا هبوط، بل فقط مرور (**Kreisung**). إن المدى الملائكي هو أولاً مدىً مغلق، حيث الملاك «يدير حول ذاته إشعاعه الكامل»[184] أو «يدفق جماله الشخصي/ ليستعيده بعدئذٍ في وجهه الخاص»[185] كما بنوعٍ من الالتماع. في هذا المدى، تكون الأشياء معطاة في ذاتها، خارج كل وجهة نظر محددة و(كما في الأحلام) مع كمال معنى ذي كثافة قصوى: هكذا بخصوص منظر طليطلة، التي كتب بصددها ريلكه إلى إيلن ديلب أن «عالماً داخلياً كاملاً يظهر في كل شيء، كما لو أن ملاكاً يشمل المدى كان أعمى وينظر في ذاته». ويتابع الشاعر: «هذا العالم، الذي لم يعد

---

(181) المصدر نفسه، ص 218.

(182) رسالة إلى لو أندريا ـ سالومي، 8-8-1903، في: Rilke, *Correspondance*, pp. 29-30.

(*) التحول (المترجم).

(183) *Exercices et évidences*, II, p. 622.

(184) رسالة إلى (Annette Kolb)، 23-11-1912، في: Rilke, *Correspondance*, p. 196.

(185) *Duineser Elegien*, I, p. 689.

يُنظر إليه من جانب الإنسان، بل في الملاك، ربما يكون مهمتي الحقيقية»[186].

يعيدنا الملاك، إذاً، إلى صورة الأعمى التي كانت تميز اللحظة الأولى (وهو ما تكرسه مماثلته العَرَضية مع البرج[187] والجبل[188])، ما عدا أن العمى لم يعد يعني هنا انهيار المدى، بل انفتاحَ مدىً داخلي حيث كل شيء «حميم جداً... بحيث ينغلق ويجري»[189] (*So innig.. das es sich schliesst und kreist*)، وحيث

الشيء، الذي هو أرض وعالَمٌ في آن معاً
(das welthaft - irdisch)

مثل نيزك،

لا يجمع في جاذبيته إلا مجموع الطيران:

غير وازنٍ إلا مجيئه[190].

ـ الملاك وقد اتضح على هذا الصعيد مماثلاً لبوذا **القصائد الجديدة**، «عميقاً ووازناً كحيوان»، لكن فيه «يجري كل شيء (**kreist**) منذ ملايين السنين»[191].

ـ إن لا ـ جاذبية المدى الملائكي تأتي من توازنه التام، ويمكن القول عن الملاك، بمقدار ما يترادف المدى والتوازن

---

(186) رسالة في 27-10-1915، في: Rilke, *Correspondance*, p. 387.

(187) انظر: ج 2، ص 78.

(188) *An den Engel*, II, p. 48.

(189) *Der Duft*, II, p. 29.

(190) *Die Spanische Trilogie*, II, p. 44, (حيث نقع مجدداً على صورة النيزك). وسوف يتذكر هايدغر تعبير **welthaft-irdisch**.

(191) I, p. 496.

عملياً لدى ريلكه[192]، إنه يعطينا المدى في حالته الخالصة، في حين كان يبقى مفتوحُ الإزهار مدىً غير نقي بسبب استناده إلى الاندفاع، أي إلى حركة خطية غير متوازنة نحو الخارج. إن الزمن مستبعد من هذا المدى الخالص، من هنا، لدى ريلكه، الصورةُ الجميلة للهرم (ربما كانت مستعارة من برغسون): «منذ فجر صباي، استشعرت... أنه قد يصبح ممكناً بالنسبة إلينا أن نصادف، في طبقةٍ من هرم الوعي هذا، الكينونة، هذا الحضور المتزامن، الكامل، المنيع لكل ما ليس مسموحاً للرأس الأعلى، «الطبيعي»، للوعي، بأن يعيشه إلا بشكل انصرام زمني»[193] (يتم التفكير بملاك خط زوال شارتر، الذي على مينائه «عددُ النهار الكامل/ يمكث متزامناً، حقيقياً أيضاً،/ كما لو كانت كل الساعات ملأى وناضجة»[194]). إن الدخول في مدى الفن، الذي رأينا أنه يستبق مدى الملاك، هو الشعور من جهة ثانية بتعطيلٍ هامٍّ للزمن حيث «يبدو الماضي يعود من أعماق المستقبل» وحيث «يبدو النتاج المصنوع في زمن سابق كما لو كان مهمة ينبغي إنجازها»[195]، وحيث الماضي والمستقبل، على غرار شاوول العجوز وداوود الفتى، يشكلان إذ يحضران معاً *ein Gestirn das kreist*[196] ـ كوكبةَ نجوم تُقاطع؛ وإذا كان الفن الحديث هو بامتياز، كما سبق ورأينا، الشعرُ، فنُّ غير المرئي، يمكن القول إن

ملاك المرائي هو المخلوق الذي يظهر لديه تحويل المرئي إلى غير مرئي، الذي نجتهد للقيام به، وقد بات منجزاً. إن كل

---

(192) انظر مثلاً: ج 2، ص 171 و182.

(193) رسالة إلى نورا بورتشر ـ ويدنبروك (Nora Purtscher-Wydenbruck)، 11-8-1924، في: Rilke, *Correspondance*, p. 569.

(194) *Neue Gedichte*, I, p. 497.

(195) رسالة إلى كلارا ريلكه، 4-9-1908، في: Rilke, *Correspondance*, p. 131.

(196) *David Singt vor Saul*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 490.

الأبراج، كل القصور الماضية موجودة بالنسبة لملاك المرائي، لأنها غير مرئية منذ زمن بعيد، والأبراج والجسور التي لا تزال قائمة في وجودنا باتت غير مرئية، مع أنها لا تزال (بالنسبة إلينا) حاضرة مادياً. إن ملاك المرائي هو الضامن لأعلى درجة من حقيقة اللا مرئي. وهذا هو سبب كونه رهيباً بالنسبة إلينا، نحن الذين لا نزال متشبثين بالمرئي الذي نحبه ونحوِّله[197].

د) سيقول ريلكه أيضاً عن هذا «المدى الملائكي» إنه يشبه «داخل وردة»[198]، وهو ما يقودنا إلى صورة أخيرة للمدى الداخلي، الأكثر شعبية بلا ريب لكن ليس الأقل تلغيزاً. فعلى غرار الملاك، «تخلق» الوردة، وهي «شيءٌ كامل بامتياز»[199]، «مداها الخاص بها»[200]، بوصفها «تنتشر بصورة لا متناهية» في حين «تتضمن نفسها بصورة لا متناهية» في حركة مزدوجة تكون الـ **wendung** الخاص بها؛ وعلى غراره أيضاً تتضمن في ذاتها عالماً بكامله مع فصوله ونجومه؛ وعلى غراره أخيراً، وغرار العمل الفني، تظهر نحو الخارج كعمىً، مراكمَةٍ لأجفان مغلقة تلطِّف حدة ضوءٍ أو بالأحرى «قدرةٍ على الرؤية **(Sehkraft)** داخلية»[201]: إن تشابه مدى الوردة ومدى القصيدة هو فضلاً عن ذلك واضحٌ بالأحرى لأن ريلكه يقارن الجفون ـ وبالتالي البتلات ـ بكلمات[202]، والوردة بحد ذاتها بـ «كتاب مفتوح قليلاً». لكن

---

(197) رسالة إلى ويتولد فون هولويكز (Witold von Hulewicz)، 13-11-1925، في: Rilke, *Correspondance*, p. 591.

(198) رسالة إلى ماري دو لا تور وتاكسيس، 26-11-1915، في: المصدر نفسه، ص 393.

(199) *Les Roses*, II, p. 575.

(200) المصدر نفسه، ص 580.

(201) *Die Rosenschale*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 553.

(202) *Schlaflied*, in: *Neue Gedichte*, I, p. 630.

وعن المعادلة بين الوردة والكتاب، انظر: ج 2، ص 575.

الوردة ـ وهنا نصل إلى المفارقة الأخيرة للبناء الريلكي ـ هي زهرة، في حين سبق أن رأينا أن مدى الـ **Wendung** الملائكي يتطابق مع لحظة الثمرة. وأن يكون ريلكه وعى المفارقة فهذا ما يدل عليه واقع أن الوردة، بالنسبة إليه، هي بامتيازٍ «الوردة التي أتت متأخرة جداً»[203]، وردة الخريف، تلك التي تكون «عيد ثمرة مفقودة»[204]؛ أو كما ستقول قصيدة الشيخوخة المؤثرة جداً، قبل وفاته ببضعة أشهر:

آه، لا ثمار بعد اليوم! لكن مرة أخيرة

التفتحُ في ازهرارٍ لا نفع فيه

من دون تفكير، بلا حساب، كما تفعل

القوى الدهرية دونما جدوى[205].

لم تعد الزهرة هنا الوعد بثمرة قادمة، إنها بصورةٍ مالارميةٍ تماماً بديلُ ثمرة كان **يمكن** أن تحدُث، لكن ما كنا لنتحمل كمالها ـ هكذا في نهاية المرثية السابعة فإن اليد الممدودة نحو **الملاك** تدعوه وتبعده في آن معاً[206]. وربما يشير هذا الإبعاد إلى وضع الإنسان بالذات، الكائن غير المكتمل بشكل أساسي، المتروك في مكانٍ ما في انعدام الاكتمال بين الحجر والنجم[207]، أو بين الملاك والدمية[208]. لقد كتب ريلكه منذ عام 1898، في كلامه على العمل الفني: «إن حزن اللا ـ معيش يشكل جمالَه المحاط

(203) II, p. 583.

(204) *Exercices et évidences*, II, p. 633.

(205) المصدر نفسه، ص 619.

(206) I, p. 713.

(207) انظر: *Abend*, in: *Das Buch der Bilder*, I, p. 405.

(208) انظر: *Duineser Elegien*, I, p. 699.

بالأسرار»[209]، كما لو كان كلُّ نتاج عيدَ ملاك مفقود. خلافاً للانتصارية الجمالية لدى شخصٍ كمالارميه أو بروست، فإن ما نجده لدى ريلكه إنما هو الشعور بإخفاقٍ نهائي، بمقدار ما «ليس الاحتفال ـ كما كتب بصورة ممتازة كزافييه تيلييت ـ غير فداءٍ بالفن، متميز دائماً من كمال الحياة»[210]. إن خطأ الاغريق أو «نفاق آلهتهم[211]، كان بلا ريب الاعتقاد بأن هذا الفداء يكفي، من دون أن يكونوا أدركوا أنه «حول كل ما هو كامل يصعد غير المكتمل[212] (das Ungetan)» ويفوح، حتى أن عالمهم المضيء ابتعد عنا كفلكٍ مذهَّب، لكن خفيف جداً. فلنذكِّر بأن المراثي لا تنتهي مع المرثية التاسعة، هذا الاحتفال بالشعر، أي الاحتفال بحد ذاته، بل مع المرثية العاشرة، التي تسجل عودةً إلى ما انطلقنا منه، إلى الجبل المظلم للألم الأصلي[213] (Ur-leid) ـ كما لو كانت جديةُ الألم الثقيلة جداً تعوض مما يتميز به الفداء الجمالي من خفيفٍ حتماً. وفي هزيمة الإنسان هذه، تستعيد فكرةُ الله أو الآلهة بحد ذاتها معنى، «هؤلاء الآلهة الذين وحدهم يكونون أصلاً (Ursprung)» ويستيقظون، فرحين وهادمين، «على كل تشققات إخفاقنا»[214].

لكن مثلما ـ ستكون جِدَّةُ هايدغر في الـ **Beiträge** هي جعله الكائن، الـ **Zwischen**[*]، شيئاً أثمن من الحدَّين اللذين يوحد بينهما، فإن جدة ريلكه ربما كانت جعله الملاك، الوسيط التقليدي

---

(209) *Uber Kunst*, V, p. 434.

(210) Tilliette, *Existence et littérature*, p. 41.

(211) *Widmungen*, II, p. 273.

(212) *Malte Laurids Brigge*, VI, p. 219.

(213) I, p. 725.

(214) II, p. 185.

(*) كلمة ألمانية تعني أساساً بين، ويمكن أن نعرِّبها هنا بالوسيط (المترجم).

هو أيضاً بين الإنسان والله، شيئاً أسمى من الإثنين كليهما، إذ يظهر الإنسان والاله عند قطبي ملاك غير مكتمل. فبين الألم المظلم والجمال الخفيف، ألا يمكن مع ذلك أن نتصور، ثمة أيضاً، نقطة لامبالاة يلتقي فيها الإثنان فيما يتحولان إلى المطلق وتبلغ فيها الثمرة المنحّاة أخيراً نُضْجها، لكن فيما تُنَحِّينا في الوقت نفسه؟ بالنسبة لريلكه، ليس ثمة أدنى شك في الجواب؛ ما عدا أن هذه النقطة يجب أن لا يتم البحث عنها في العالم الآخر (وهو أمر مرفوض بحزم، منذ **كتاب الساعات**![215] (*Livre d'heures: Kein Jenseitswarten*) ـ إنها تتماثل مع مدى الموت المغلق وغير الممكن وصفه بصورة نهائية:

كلمتنا ما قبل الأخيرة

قد تكون كلمة بؤس؛

لكن أمام الوعي الأم

ستكون الكلمة الأخيرة جميلةً.

لأنه سيلزم تلخيصُ

كل جهود رغبةٍ

ليس من مذاقٍ مرّ

يمكن أن يسعها[216].

(215) I, p. 330.

(216) *Vergers*, II, p. 520.

الثبت التعريفي

الأنا ((Je (le)): هي الذات الواعية، إن من حيث هي جوهر ثابت ومحل الأعراض المختلفة، في نظر بعضهم، أو من حيث هي مجموعة الحالات النفسية المتغيرة والمتصلة معاً، في رأي البعض الآخر. ولذلك فمنهم من يميز «الأنا»، كجوهر، من الأحوال النفسية، ويعتبرها حقيقة النفس والقوة الجامعة لتلك الأحوال (ابن سينا)، ومنهم من ينكر مثل هذا الوجود الثابت ولا يرى فرقاً بين الأنا (le je) والأحوال النفسية (le moi) إلا من حيث كون الأنا هي وحدة الذات المنطقية وحسب. هي المبدأ الذي ينسب إليه الفرد حالته وأفعاله.

في كل حال، في المرات القليلة التي وردت فيها أنا تعريباً لـ je، أضفنا (je) إلى كلمة أنا، فضلاً عن تذكيرها، بينما وردت الأنا (le moi) مؤنثة، ولوحدها إجمالاً، أي من دون اقترانها بالأصل الفرنسي، بالضرورة.

الأنا ((Moi (le)): الشخصية في نزعتها لعدم النظر إلا إلى الذات. الشكل الذي تتخذه شخصية ما في لحظة خاصة [«الأنا التي كنتُها آنذاك، والتي كانت قد اختفت» (بروست)]. وفي التحليل النفسي ما يكيِّف الجسم، في الفرد، مع الواقع، ويتحكم بالغرائز (أي بالانفعالات النفسية - le Çà -) التي تدينها الأنا العليا.

أنا أفكر (Cogito): المعادلة المشهورة للفيلسوف الفرنسي ديكارت (1596-1650)، Cogito ergo sum، أو أنا أفكر إذاً أنا موجود.

الأناركية (Anarchisme): ويعرِّبها كثيرون بالفوضوية، وهو تعريب يفتقر إلى الدقة، في حين يرى آخرون أن اللفظ المناسب هو التحررية. أما نحن فرأينا استخدام مصطلح الأناركية، الذي لا يترك مجالاً للوقوع في التباسات غير ضرورية. أما المضمون الفعلي للكلمة فهو، باختصار، رفض الدولة والمؤسسات السلطوية، واعتبار أن الضمير الإنساني المهذب يكفي لحفظ النظام واحترام الحريات.

انتقائية (Electisme): طريقة من يجمعون بين المنظومات والأفكار المختلفة لسابقيهم أو معاصريهم، بانتقاء وجهات النظر التي تبدو لهم أقرب إلى الحقيقة.

الانسجام المسبَّق (Harmonie préétablie): وهو نظام فلسفي يشرح فيه لايبنيتز توافق الروح والجسد.

الانفعالات ((Çà (le)): انفعالات النفس غير الواعية.

التجسيم (Anthropomorphisme): وهو خلع الصفات البشرية على الله، أو تشبيهه بالإنسان.

تحدُّد تضافري (Surdétermination) معنى خاص تتخذه الكلمة (أو السلوك) بالنسبة إلى وضع معين، بحيث لا يكون لها مدلولها العام الذي يتبادر إلى كل ذهن، بل مدلول خاص يتحدد في ذهن السامع أو المتكلم، نظراً إلى وضع معين وإلى عوامل نفسية خاصة.

تعالٍ (Transcendance): صفة ما هو أعلى. سمة ما يكون خارج متناول فعلنا أو حتى فكرنا. وكانط يؤكد تعالي الشيء في ذاته بالنسبة للمعرفة البشرية.

التولد الذاتي (Génération spontanée): نظرية قديمة حاربها باستور في القرن التاسع عشر، كانت تقول بنشوء الكائنات الحية بطريقة تلقائية انطلاقاً من المادة غير الحية.

ثنائية (Dualisme): كل منظومة دينية أو فلسفية تسلِّم بوجود مبدأين، كما المادة والروح، والجسد والنفس، والشر والخير... إلخ.

جائز (Contigent): تأتي بمعنى الممكن وجوده؛ وهو لدى أرسطو وأتباعه كل ما نستطيع تقدير وجوده أو عدم وجوده من غير تناقض في العقل. كما تأتي بمعنى الجائز، أي ما يمكن حدوثه أو عدم حدوثه، بالنظر للمستقبل، قياساً للمعطيات الراهنة.

الجوهر الفرد/ الموناد (Monade): أحد عناصر الوجود الأساسية. ويعرِّف لايبنيتز الموناد بأنها جوهر بسيط ليس فيه أجزاء بل هو يدخل في تركيب الأجزاء. وهو يرى أن المونادات، أو الجواهر الفردة، التي يتركب منها كل ما في الطبيعة، لا تتأثر بغيرها ولا تؤثر فيه، بل كل واحدة منها عالم قائم بذاته، له قوانينه في التغيّر والتحول، وبالتالي فبعضها يختلف عن بعض بالخصائص والطبائع.

حرمان (Steresis): أي فقدان شيء يُفترض أن يملكه صاحبه عادة.

الخواء (chaos): مزيج فوضوي من العناصر قبل إخراجها إلى الوجود المنظم. وبحسب أفلاطون، فراغ مظلم سبق الوجود.

الخيمياء (Alchimie): وهي الكيمياء القديمة، أو علم تحويل المعادن. وقد سُمِّيت عند العرب أيضاً علم الصَّنْعة، الذي اختلطت فيه المسائل العلمية بالسِّحر والخرافة.

الذات (Ego): الوحدة الاستعلائية للأنا، منذ كانط، وفي التحليل النفسي، التسمية الأخرى للأنا.

الذات: الهُوَ ((Soi (le)): وعادةً لا تأتي هذه الكلمة إلا مسبوقة بحرف جر، كما الحال في:

1- الشيء في ذاته (L'en-soi): هذا وإن اعتبار الشيء في ذاته هو اعتباره بصرف النظر عن كيفية ظهوره لنا وإدراكنا إياه.

والشيء في ذاته في كل من فلسفتي هيغل وسارتر هو الكائن المغلق على ذاته، الكثيف والجامد والمظلم للعقل، لأنه لا يتمتع بالوعي الذي يجعله منفتحاً على الأشياء الأخرى.

2- الشيء لذاته (le pour-soi): وهو لدى جان بول سارتر الموجود المتصف بالوعي، أي بوعي ذاته ووجوده، وهو يشعر بذاته لجهة ما هو حر. وهو نقيض الموجود في ذاته، أو l'en-soi.

الظاهراتية (Phénoménalisme): مذهب من يرى أن المعرفة مقصورة على الظواهر دون الجواهر؛ من دون أن يتضمن ذلك إنكاراً لوجود الجواهر أو الأشياء بذاتها.

ظاهرة (Phénomène): كل شيء يمكن أن يكون موضوع إدراك مباشر وموضوعاً للعلم مثل الظواهر الفيزيائية والكيميائية والنفسية وما إلى ذلك. والفرق بين الظاهرة والواقعة (le fait) أن الظاهرة موضوع للدرس والبحث والواقعة هي الظاهرة التي حددها الدرس وأعطاها أوصافاً نهائية.

الظاهرية (Phénoménisme): مذهب من يقصر الوجود على الظواهر وينكر أي شيء وراءها.

الغرال ((Graal (le)): الإناء الذي استخدمه المسيح في العشاء السري لتوزيع الخمر على تلاميذه. ويقال إن يوسف الرامي تلقى فيه دم المسيح عند صلبه، بعد أن طعنه أحد حراسه بالحربة في جنبه.

القبالة/ القبلانية (cabale): هي تفسير اليهود للتوراة صوفياً ورمزياً على طريقة القدامى، لكنها تتضمن أيضاً فكرة السحر ومخاطبة الأرواح.

كاتوتون/ الشيء بذاته (Kath'auton): الشيء بذاته لدى أفلاطون.

الكوسموبوليتي (**Cosmopolite (le)**): من يعتبر العالم وطنه، ولا ينتسب لبلد ما. وهنا صفة لكاتب خيميائي هو ميشال سنديفوغيوس صاحب كتاب *Nouvelle lumière chymique*.

اللا - أنا (**non-moi (le)**): كل مغاير للذات، أو الأنا (le moi)، بالمعنى العام لهذا التعبير.

اللامادية (**Immatérialisme**): وهي مذهب فلسفي مناقض للمادية ينكر وجود المادة وجوداً حقيقياً ويقول بوجود الأذهان المفكرة حصراً.

اللاممتيِّزات (**Indiscernables (les)**): وهي موضوعات فكرية، أو أشياء حقيقية، لا يتميز بعضها من بعض بإحدى الصفات الذاتية، وهو أمر محال في مذهب لايبنتز (Leibniz).

المادة المضادة (**Anti-matière**): أو ضد المادة. وهي مادة افتراضية مكونة كلياً من جزئيات أولية (بوزيتون، أنتيبروتون، أنتينوترون)، ذات شحنة كهربائية أو عزم مغناطيسي مضادين لذينك الخاصين بالجزيئة التَّحْذرِّية المقابلة.

مسارَّة، تلقين (**Initiation**): احتفالات أو ممارسات طقسية كان يتم بها إطلاع شخص على بعض الأسرار في الديانات القديمة، ولا تزال تلازم اليوم قبول أشخاص جدد في جمعيات سرية محددة. وتأتي initiateur بمعنى مُسارّ، أو الشخص الذي يقوم بإطلاع الـ initié، أو المُطْلَع على الأسرار، على هذه الأسرار التي يُفترض أن يصبح عالماً بها بعد تقدمه في العلاقة مع الدين المسار إليه أو الجمعية.

المعنى (**Notion**): استعمال خاص ببعض الفلاسفة الذين

يفرقون بين المعنى (notion) والفكرة (idée)، ويقصدون بالمعنى ما يعبر عنه اللفظ مشتملاً على ما يقابله في العالم الخارجي، بينما الفكرة يمكن أن تنحصر في الذهن من غير مقابل لها في الخارج.

المونادولوجيا (Monadologie): نظرية للايبنيتز، وعنوان أحد كتبه. وهي تقول بأن الكائنات تتألف من جواهر بسيطة وفعالة وغير منقسمة، هي الجواهر الفردة، أو المونادات.

1- هوية (Identité): ذات الكائن من جهة ما هوَ هوَ، أو من جهة ما هو ذاته برغم التغيُّر، أو من جهة ما يتفرد به في الوجود فيتميز من غيره.

2- التماثل، التماهي، المماثلة: ما يجعل شيئاً مماثلاً، أو مماهياً لشيء آخر، من حيث طبيعته.

والكلمة Identité موجودة بكثرة في الكتاب الذي نحن بصدده، كتاب **مرايا الهوية**، حيناً بالمعنى الأول، وأحياناً بالمعنى الثاني، الأمر الذي قد يحدث التباسات لدى القارئ، وهو ما سعينا جاهدين للحيلولة دونه.

الواحدية/ الأحادية (Monisme): اسم جامع للمذاهب الفلسفية التي ترد الموجودات إلى مبدأ واحد، سواء كان مادياً أو غير مادي.

1- الوجود / 2- الكينونة / 3- الكائن (Etre)

الكلمة في الأساس أداة حمل منطقي تعني بصورة تقريبية هو، أو يكون. وقد ورد في معجم **لالاند** الفلسفي، ما يلي «Être, au sens absolu, c'est-à-dire, comme verbe prédicatif, est un terme simple, impossible à définir».

وكاسم جنس (L'être)، يمكن بحسب سياقها أن تأتي بمعنى الوجود، أو الكينونة، أو الكائن، . . . إلخ.

ثبت المصطلحات

Instantanéité	آنيّة
Éternité	أبدية
Ethnique	إثني
Union	اتحاد/ قران
Ambivalence	اجتماع الضدَّين
Référence	إحالة
Festif	احتفالي/ عيدي
Précautions	احتياطات
Réducteur	اختزالي
Mise en scène	إخراج
Perception	إدراك
Substitution	استبدال
Introspection	استبطان
Obsessionel	استحواذي
Raisonnement	استدلال
Métaphore	استعارة/ مجاز

Aliénation	استلاب
Problématique	إشكالي
Germe	أصل/ رشيم
Original	أصلي
Persécution	اضطهاد
Gratuité	اعتباط
Sublimation	إعلاء
Fascination	افتتان
Excès	إفراط/ تجاوز
Divin	إلهي
Plénitude	امتلاء
Possibilité	إمكانية
Triomphalisme	انتصارية
Ponctualité	انتظام
Sacrilège	انتهاك الأقداس
Perversion	انحراف
Surhomme	الإنسان الأسمى
Harmonie	انسجام
Impression	انطباع
Apesanteur	انعدام الجاذبية
Retournement	انقلاب
Mécanisme	أوالية
Recherche	بحث
Semence céleste	بذار سماوي
Programmation	برمجة

Anti-héros	بطل مضاد
Utérus frigidus	بطن بارد/ رحم بارد
Posthume	بعد الممات
Virginité	بكارة
Structure	بنية
Prémices	بواكير
Synthèse	تأليف/ توليف
Méditatif	تأملي
Réflexif	تأملي/ انعكاسي
Fixation	تثبيت/ تثبُّت
Corporisation	تجسيم
Manifestation	تجلٍّ
Détermination	تحديد
Métamorphose/ Mutation	تحوُّل
Permutation	تحوير
Conversion	تحويل
Transfert	تحويل/ انتقال/ نقل
Neutralisation	تحييد
Fiction	تخيُّل
Atomisation	تذرير
Suspense	ترقُّب قلق
Combinaison	تركيب
Symétrie	تساوق
Enchaînement	تسلسل
Nivellement	تسوية

Homologie	تشاكل
Anamorphose	تشويه في الرؤية/ تزييغ
Conception	تصوُّر
Mystification	تضليل
Normalisation	تطبيع
Diachronique	تطوري
Sympathie	تعاطف
Succession	تعاقب
Transcendance	تعالٍ/ تسامٍ
Expression	تعبير
Progressiste	تقدمي
Didactique	تعليمي
Variation	تغيير
Différentiel	تفاضلي
Singularité	تفرُّد/ فرادة
Décomposition	تفكيك
Réciprocité	تقابُل/ تبادُل
Intermittence	تقطُّع
Métalangue	تقعيد اللغة
Tradition séculaire	تقليد دهري
Intégrale	تكامُل
Condensation	تكثُّف
Sacre	تكريس
Récapitulation	تلخيص
Identité des contraires	تماثل الأضداد

Contiguïté	تماس
Assimilation	تمثُّل
Représentation	تمثيل
Matérialisation	تَمْدية
Symétrique	تناظري
Alternance	تناوُب
Continuité	تواصل
Affinités	توافقات/ تجاذبات
Monothéisme	توحيد
Synthétique	توليفي
Théosophie	تيوصوفية
Pesanteur	جاذبية/ ثقل
Totalisant	جامع
Molécule	جزيئة
Totalité	جملة/ مجموع
Substance	جوهر
Somme	حاصل
Fatalité	حتمية
Intuition	حدس
Palladium	حرز/ واقٍ من المخاطر
Sensibilité	حساسية
Ubiquité	حضور كلي
Jugement	حكم/ دينونة
Sagesse	حكمة
Propriété	خاصية

Castration	خصاء
Péché originel	خطيئة أصلية
Salut	خلاص
Vertus	خواص/ فضائل
Itinéraire	خط سير
Alchimiste	خيميائي
Intériorité	داخلية
Signifiant	دال
Vocation	دعوة
Intégration	دمج
Mondain/ Profane	دنيوي
Circuit	دورة
Atome	ذرة
Psychose	ذهان
Préjugé	رأي مسبق
Parques	ربات القدر
Lettres d'indulgence	رسائل غفران
Message	رسالة
Traumatisme	رضّة
Appetitio	رغبة
Signe	رمز/ علامة
Esprit	روح
Spiritualisation	روحنة
Hiérogamie	زواج مقدس
Arcanum	سر خيميائي

Apocalypse	سفر الرؤيا
Pouvoir	سلطة
Commentateur	شارح
Universel	شامل
Légitime	شرعي
Polythéisme	شِرك
Passion	شغف
Forme	شكل
Objet	شيء/ موضوع
Plan	صعيد
Devenir	صيرورة
Uni-totalité	طابع واحد وكلي
Énergie	طاقة
Méthode	طريقة
Liturgique	طقسي
Reploiement	طي
Accident	عارض
Cosmos	عالم/ كون
Inadéquation	عدم تطابق
Disproportion	عدم تناسب
Déséquilibre	عدم توازن
Apatride	عديم الجنسية
Informe	عديم الشكل
Fortuit	عرضي
Névrose	عصاب

Réfléchir	عكس/ تأمل
Étymologie	علم اشتقاق
Généalogie	علم الأنساب
Providence	عناية إلهية
Élement	عنصر
Pacte	عهد
Microcosmes	عوالم صغيرة
Naufrage inaugural	غرق تدشيني
Pulsion	غريزة
Inconcevable	غير معقول
Altérité	غيرية
Vide	فارغ/ فراغ
Rédemption	فداء
Hypothèse	فرضية
Espace	فضاء
Effectif	فعلي
Idée	فكرة
Naturphilosophie	فلسفة الطبيعة
Entendement	فهم/ إدراك
Supra-personnel	فوشخصي
Visibilité	قابلية الرؤية
Loi	قانون
Puissance	قدرة
Sacralité	قدسية
Projection	قذف/ إسقاط/ انعكاس

Défaillance	قصور
Pôle négatif	قطب سالب
Pôle positif	قطب موجب
Vis attractiva	القوة الجاذبة
Analogie	قياس/ مماثلة
Révélateur	كاشف
Refoulement	كبح/ كبت
Grimoire	كتاب الطلاسم
Verbe	كلمة
Perfection	كمال
Latence	كمون
Entité	كيان
Impassibilité	لا انفعالية
Non-lieu	لا حصول/ عدم وجود وجه (لإقامة دعوى)
Inintellectualité	لا عقلانية
Incommensurabilité	لا قابلية للقياس
Dissimilitude	لا محاكاة
Inétendu	لا مساحي
Indiférencié	لا مميَّز
Impénétrabilité	لانفاذية
Théologie	لاهوت
Immanent	ماثِل
Matérialisme	مادية
Permissionnaire	مأذون
Essence	ماهية

Immédiateté	مباشرية
Précepte/ Principe	مبدأ
Protéiforme	متعدد الشكل
Polysémique	متعدد المعاني
Hétérogène	متنافر
Idéal	مثالي
Parabole	مثل
Juxtaposition	مجاورة
Interdit/ Tabou	محرّم/ محظّر
Axe	محور
Ébauche	مخطّط
Signifié	مدلول
Corpus	مدوّنة
Bibliopole	مدينة الكتاب
Synonyme	مرادف
Suntheton	مرَكَّب
Agrégat	مركَّب/ ركام
Allégorie	مرموزة
Initiatique	مُساري
Porosité	مسامية
Hanté	مسكون
Axiome	مسلَّمة
Hasard	مصادفة
Vocabulaire	مصطلحات
Equivalence	معادلة

Réversibilité	معكوسية
Suspens (en)	معلَّق
Architectonique	معماري
Démesure	مغالاة
Anachronique	مغلوط تاريخياً/ مخالف للتسلسل الزمني
Paradoxe	مفارقة
Singulier	مفرد
Individué	مفرَّد
Hyperformé	مفرط في التشكل
Herméneute	مفسِّر نصوص
Articulation	مَفْصَلة/ تمفصل
Concept	مفهوم
Catégorie	مقولة
Concret	ملموس
Identification	مماثلة
Ex-nihilo	من العدم
Perspective	منظور
Système	منظومة
Séminal	منوي
Structuré	مهيكل
Sujet	موضوع/ ذات
Thème	موضوعة
Mythologie	ميثولوجيا
Centrifuge	نابذ للمركز
Désassimilation	نزع التمثل

Relatif	نسبي
Version	نسخة/ رواية
Systématique	نظامي/ منهجي
Spéculatif	نظري/ تأملي
Âme	نفس
Manque	نقص/ نقصان
Type	نموذج
Archétype	نموذج أصلي
Satirique	هجائي
Secousse	هزة
Existence	وجود
Plus-être	وجود زائد
Inspiration	وحي
Génétique	وراثي/ جيني
Médiation	وساطة
Intermédiaire	وسيط
Médiumnique	وسيطي
Objectiver	وضَّع
Concorde	وفاق
Sursis	وقف تنفيذ
Utopie	يوتوبيا/ طوبى

المراجع

Books

Abécassis, Armand [et al.]. *Sophia et l'âme du monde*. Paris: A. Michel, 1983. (Cahiers de l'hermétisme)

———. *Alchimie*. Tradtuit par Bernard Gorceix. Paris: Le Livre de Paris, 1980.

Aristote. *L'Aurore à son lever = Aurora consurgens*. Traduction de Bernard Gorceix. Paris, 1972.

———. *Du Ciel*. Paris: Les Belles lettres, 1966.

———. *Physique*. Texte établi et traduit par Henri Carten. Paris: Les Belles lettres, 1966.

Béroalde de Verville. *Anthologie poétique de Béroalde de Verville*. Présentée par V. L. Saulnier. Paris: J. Haumant, 1945.

———. *Histoire véritable ou le voyage des princes fortunez, divisée en III entreprises*. Paris: P. Chevalier, 1610.

Berthelot, Marcelin. *Collections des anciens alchimistes grecs*. Paris: [s. n.], 1887. 2 vols.

Biehel, Bernard (ed.). *Révélation de la parole cachée des Anciens*. Paris: Armaatis, 1978.

Boehme, Jacob. *Jacob Boehme*. Paris: J. Vrin, 1979.

Bonai, Jean de. *Astronomie inférieure des sept métaux*. Paris, 1645.

Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. Traduit par R. L. F. Darand. Paris, 1993.

Brouaut, J. *Traité de l'eau de vie théorique et pratique ou anatomie du vin: Divisé en trois livres*. Paris: M. Allard, 1977.

Buffon, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris: El. C. Mauprivez, 1835-1836. 6 vols.

Butor, Michel. *Répertoire*. Paris: Edition de Minuit, 1960.

Canselier, Eugène. *Trois anciens traités d'alchimie*. Paris: J. O. Pauvret, 1975.

Chaillet, Françoise. *Hermès: Le Merse rouge*. Paris: J. J. Pauvret, 1968.

Chandogya Upanisad. Traduite et annoté par Emile Senart. Paris: Les Belles lettres, 1930.

Collesson. *Observation pour l'intelligence des principes et fondements de la nature*. Paris: H. du Mersnil, 1631. 2 vols.

Colonna, Francesco. *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans "le songe" de Poliphile*. Dévoilées des ombres du songe et sublimement exposées par Béroalde. Paris: M. Guillemot, 1600.

Creuzer. *Symbolik*. 3ème éd. Hildesheim, 1973.

Cyliani. *Hermès dévoilé, dédié à la Postérité*. Paris: F. Locquin, 1832.

Della Riviera, Cesare. *Le Monde magique des héros*.

Diderot, Denis. *Correspondance inédite*. Publiée d'après les manuscrits originaux, avec des introductions et des notes par André Babelon. Paris: Gallimard; Editions de la N. R. F., 1931. 2 vols.

———. *Eléments de physiologie*. Ed. critique, avec une introd. et des notes par Jean Mayer. Paris: Librairie M. Didier, 1964.

———. *Entretiens entre d'Alembert et Diderot*. Paris: Flammarion, 1992. (Collection GF. Flammarion; 53)

———. *De l'Interprétation de la nature*. M.DCC.LIII.

———. *Lettres à Sophie Volland*. Ed. par André Babelon. Paris: Gallimard, 1938. 2 vols.

———. *Oeuvres complètes*. Notices et notes par J. Assezat et Maurice Fourneux. Paris: Garnier frères, [1909].

———. *Oeuvres philosophiques.* Etudes et notes de Paul Vernière. Paris: Garnier frères, 1956.

Dorn, Gehard. *Theatrum Chemicum.* Argentorati, 1613.

Douzetemps. *Mystère de la croix affligeante et consolante, mortifiante, vivifiante.* Lausanne: F. Grassot, 1791.

Eckhartshausen, Karl von. *Uber die Wichtigsten Mysterien der Religion.* Mit e. Einf. von Antoine Faivre. Freiburg im Breisgau: Aurum-Verlag, 1978.

d'Espagnet, Jean. *L'Oeuvre secret de la philosophie d'Hermès,* précédé de la *philosophie naturelle restituée.* Traduction de J. Lefebvre - Desagues. Paris: E. P. Denoêl, 1972.

Eusèbe de Césarée. *La Préparation évangélique.* Paris: Editions du Cerf, 1974. 15 vols.

Fabre, Pierre-Jean. *Abrégé des secrets chimiques.* Paris: P. Billaine, 1636; reéd. 1980.

Flaubert, Gustave. *Hérodias.* Paris: A. Ferroud, 1913. (Petite bibliothèque Andréa)

Fludd, Robert. *Uthiasque cosmi: Maioris sciliat et minoris, metaphysica, physica atque technica historia.* Oppenheim, 1617.

Freud, Sigmund. *La Vie sexuelle.* Paris: Presses universitaires de France, 1969.

Gayer, Ulrich. *Der Gesetzliche Kalkül. Holderlins Dichtungslehre.* Tubingen, 1967.

Glauber, Johann Rudolph. *Seconde partie de l'oeuvre minérale.* Paris, 1959. reéd. 1977.

Gobineau. *Amadis.* 1876.

Gracq, Julien. *Au Château d'Argol.* Paris: Le Club Français, 1952.

———. *Un beau ténébreux.* Paris: J. Erti, 1945.

Grimault, Marguerite. *La Mélancolie de Kierkegaard.* Paris: Aubier, 1965.

Haller, Albrecht von. *Elementa Physiologiae.* Nouvelle édition revue par M. le professeur Chaussir et par M. le Dr Adelon. Paris: E. Guertin, 1818.

Heinse, Wlhem. *Ardinghello und dieglückseligen Inseln.* Hrsg. von Max L. Beauner. Stuttgart: Reclam, 1975.

Hohlenberg, Johannes. *Sören Kierkegaard.* Traduction de P.-H. Tisseau. Paris: A. Michel, 1956.

Holderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe (GSEA).* Stuttgart: W. Kohlhammer.

Homère. *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale.* Traduction de Cécile Seresia. Paris: Gallimand, 1951.

———. *Iliade.* Oxford: The Clarendon Press, 1899-1903. 2 vols.

Hugo, Victor. *Choses vues.* Edition établie, présentée et annotée par Hubert Juin. Paris: Gallimard, 1972.

———. *Oeuvres complètes.* Edition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin. Paris: Le Club français du livre, 1968.

Hussan, Bernard. *Deux traités alchimiques du XIXème siècle: Cours de philosophie.* Paris: Editions des Champs-Elysées, 1964.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale.* Traduit de l'anglais par Nicolas Ruvet. Paris: Editions de Minuit, 1963.

Jung, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis: Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie.* Zurich: Rascher Verlag, 1955-1957.

Kierkegarad, Sören. *Le Concept de l'angoisse.* Traduction de Knud Ferlov et Jean Gateau. Paris: Gallimard, 1990.

———. *Ecole du christianisme.* Traduction de P.-H. Tisseau. Paris: Berger Levrrault, 1936.

———. *Etapes sur le chemin de la vie.* Traduction de F. Prior et Guignot. Paris: Gallimard, 1979.

———. *Le Journal I.* Traduction de Knud Ferlov et Jean Gateau. Paris: Gallimard, 1963.

———. *Oeuvres complètes de Kierkegaard.* Traduction de Paul-Henri Tisseau. Paris: Edition de l'Orante, 1966.

———. *Ou bien... ou bien.* Traduction de F. et O. Prior et M.-H. Guignot. Paris: Gallimard, 1984.

———. *Traité du désespoir*. Traduction de Knud Ferlov et Jean Gateau. Paris: Gallimard, 1932.

Kircher, Athanasius. *Mundus Subterraneus*. Amstelodami, [1678].

Khunrath, H. *Amphithéatre de l'éternelle sapience*. Traduction de Grillot de Givry. Paris: Bibliothèque Chacornac, 1900.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

———. *Séminaire*. Paris: Editions du Seuil, 1978.

Lambsprink. *Traité de la pierre philosophale*, suivi de *le pilote de l'onde vive*. Traduction de Bernard Roger. Paris: E. P. Denoël, 1972.

Leibniz, Gottfried. *La Monadologie*. Nouvelle éd. avec une introduction par Alexis Bertrand. Paris: E. Belin, 1938.

Linthaut, Henri de. *Commentaire sur «le trésor des trésors» de Christofle de Gamon*. Introduction de Ivain Matton. Paris: J.-C. Bailly, 1985.

Louis-Ferdinand, Céline. *Lettres à la N R F.* Paris: Gallimard, 1932.

Maier, Michael. *Atlante fugitive*. Traduction de Etienne Penot. Paris: Librairie de Médicis, 1969.

Mallarmé, Stéphane. *Correspondance*. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Llyod James Austin. Paris: Gallimard, 1958-1959. 11 vols.

———. *Les Gossips de Mallarmé*. Textes présentés et annotés par Henri Mondor et Llyod James Austin. Paris: Gallimard, 1962.

———. *Les Noces d'Hérodiade*. Publié avec une introduction par Gardner Davies. Paris: Gallimard, 1959.

———. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard. (Collection Bibliothèque de la Pléiade)

———. *Pour un tombeau d'Anatole*. Introduction de J. J. Richard. Paris: Editions du Seuil, 1961.

Manget, Jean Jacques. *Bibliotheca chemica curiosa, seu rerum ad alchemiam pertinentium thesaurus instructissimus*. Geneva: Ritter and S. De Tournes, 1702.

Marquet, Jean-François. *Liberté et existence: Etude sur la formation de la philosophie de Schelling*. Paris: Gallimard, 1973. (Bibliothèque des idées)

Mathurin Eyquem du Martineau. *Le Pilote de l'onde vive.* Traduction et notes bibliographiques de Bernard Roger. Paris: E. P. Denoêl, 1972.

Maupertius, Pierre-Louis Moreau de. *Oeuvres de Maupertius.* Lyon: J.-M. Bruyset, 1768. 4 vols.

La Mettrie, Julien Offray de. *L'homme machine.* Ed. par Jules Assézat. Paris: F. Henry, 1865.

Monder, Henri. *Vie de Mallarmé.* Paris: Gallimard, 1942.

Monte-Snyder, Johannes de. *Commentaire sur la médecine universelle.* Traduction de Pierre Pascal. Milano: Arché, 1977. (Bibliotheca hermetica)

Museum hermeticum. Franco furti, 1678; reéd. Craz, 1970.

Nicolas de Cusa. *Œuvres choisies de Nicolas de Cues.* Traduction de Maunice de Gandillac. Paris: Aubier, 1942. (Bibliothèque philosophique; 3)

Nuysement. *Traictez du vray sel, secret des philosophes, et de l'esprit général du monde.* Paris, 1974.

Oeuvres chimiques. Paris: Edition de la Maisine, 1976.

Palissy, Bernard. *Œuvres complètes de Bernard Palissy.* Paris: J. J. Dubochet, [1880].

Planis-Campy, David de. *L'Ouverture de l'escole de philosophie transmutatoire.* Paris, 1633.

Paracelse. *Bücher und Schrifften.* Hrsg. von Johannes Huser. Hildesheim; New York: G. Olms, 1971-.

Pernety, Antoine-Joseph. *Dictionnaire mytho-hermétique.* Paris: De la lain l'ainé, 1787.

Philotechnus. *Le Philosophis cher Discurs Vom Stein des Weisen under Seiner w under bahren Gebunt ad Praxin.* Gedruck tzu Halle, 1619.

Platon. *Phédon.* Paris: Hatier, 1966.

———. *Premier Alcibiade.* Traduction de Emile Chambry. Paris: Flammarion, 1967.

Plutarque. *De Iside et Osiride.* Dizonaria delle Opera Classiche: Vittori Volpis, 1944.

Pontanus. *Epître du feu philosophique*. Traduction de B. Biebel. Paris, 1981.

Proust, Jacques. *Diderot et l'"encyclopédie"*. Paris: A. Colin, 1962.

Proust, Marcel. *A La Recherche du temps perdu*. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Fadié. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la plèiade; nos. 100-102)

———. ———. Texte établie et présentée par Pierre Clarc et André Ferré. Paris: Gallimard, 1954.

———. *Contre Sainte-Beuve*. Préface de Bernard de Fallois. Paris: Gallimard, 1987. (Collection Folio)

———. ———. précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*. Edition établie par Pierre Clarac et Yves Sandres. Paris: Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Plèiade)

———. *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*. Edition établie par Pierre Clarc et Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la plèiade)

Revue de métaphysique et de morale (1968). Paris: Hachette, 1893.

Renou, Louis. *L'Inde fondamentale*. Paris: Hermann, 1978.

Rilke, Rainer Maria. *Correspondance*. Texte établi par Ernest Peiffer. Ed. et trad. Sous la direction de Philippe Jaccottet. Paris: Gallimard, 1976.

———. *Journeaux de jeunesse*. Traduction de Philippe Jaccottet. Paris: Editions du Seuil, 1989.

———. *Oeuvres. Proses*. Edition établie et présenteé par Paul de Man. Paris: Editions du Seuil, 1966.

———. *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Rilke-Anchiv. Francfort: Insel-Verlag, 1955-1966. 6 vols.

———. *Werke*. Francfort: Insel-Verlag, 1994. 6 vols.

Robinet, J. B. *De la nature*. Amsterdam: Evan Harrevelt, 1766. 4 vols.

Roger, Bernard (éd.). *Le Cosmopolite, ou, nouvelle lumière chymique*. Paris: Retz, 1975.

———. *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*. Paris: Denoêl, 1971.

Roland, Martin. *Lexicon Alchemiae.* Hildesheim: G. Olms, 1964; Francfort: Palthenii, 1612.

Ruskin, John. *Sésame et les lys: Les Trésors des rois, des jardins, des reines.* Traduction et notes de Marcel Proust. Paris: [PUF], 1987.

Saint-Didier, Limojon de. *Le Triomphe hermétique.* Introduction et notes d'Eugène Cansebit. Paris: Denoêl, 1971. (Bibliotheca hermetica; 8)

Schelling. *Sämtliche Werke.* Cotte (éd.).

Scherer, Jacques. *Le «Livre» de Mallarmé (Livre).* Paris: Gallimard, 1957.

Serres, Michel. *Michel Serres. Hermès.* Paris: Editions de Minuit. 1968.

Theatrum chemicum. Tarin, 1981.

Tilliette, Xavier. *Existence et littérature.* Paris: Descleé, 1961.

Trismosin, Salomon. *Splendor Solis: Alchemical treatises.* Traduction de Bernard Hussan. Paris, 1975.

Valentin, Basile. *L'Azoth de Basile Valentin.* Paris: P. Moët, 1659. Meéd Gênes, 1676.

Van Helpens, Barent Coenders. *Trésor de la philosophie des anciens où l'on conduit le lecteur par degrez à la connaissance de tous les métaux et minéraux...* Cologne, 1693.

Valois, Nicolas. *Les Cinq livres; ou la clef du secret des secrets.* Paris: Retz, 1975.

Vigenère, Blaise de. *Traité du feu et du sel: Excellent et rare opuscule.* Paris: Jobert, 1976.

Villiers de l'Isle - Adam. *Isis.* Bruxelles: Librairie internationale, [s. a.].

Wagner, Richard. *Parsifal.* Traduction de Marcel Beaufils. Paris: Aubier, 1979.

Zedziwj, Michal. *Cosmopolite, ou, nouvelle lumière chimique.* Traduit par Antoine Daval. Paris: Chez Laurent d'Houry, 1723.

فهرس

- ن -

- هـ -

المنظمة العربية للترجمة
ARAB ORGANIZATION FOR TRANSLATION
ORGANISATION ARABE POUR LA TRADUCTION

آخر ما صدر عن

المنظمة العربية للترجمة

بيروت ـ لبنان

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

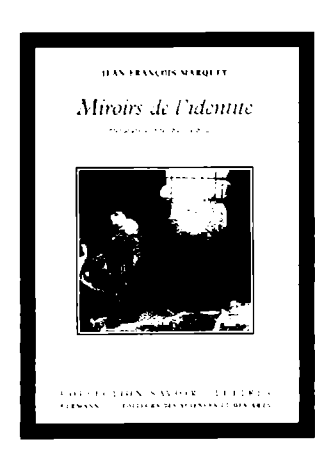
الكون الأنيق
تأليف: بريان غرين
ترجمة: د. فتح الله الشيخ

الأديان العامة في العالم الحديث
تأليف: خوسيه كازانوفا
ترجمة: قسم اللغات الحية والترجمة ـ جامعة البلمند

عنف اللغة
تأليف: جان جاك لوسركل
ترجمة: د. محمد بدوي

حالة ما بعد الحداثة
تأليف: ديفيد هارفي
ترجمة: د. محمد شيّا

مـرايــا الـهـويّـة



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

في بحثه عن مرآةٍ لهويّته المتشظيّة، يحاول الإنسان أن يجد انعكاس ذاته في اللغة وفي شكلين أساسيين من أشكالها: الفلسفة والأدب. على أنَّ الفلسفة والأدب يبقى كلّ منهما مسكوناً بالآخر عندما يكون في أرقى تجلياته.

في هذا الكتاب سبْرٌ عميقٌ للنص الفلسفي والأدبي يقوم على حسّ مرهف بالجمال وبالإبداع وعلى عمقٍ كبير في التحليل. إنّ فيه قدرةً واسعة على تفكيك صور الذات المنعكسة في الأدب والفلسفة وعلى إعادة بنائها وعلى الربط والمقارنة بينها من خلال التعابير وأنسجة الرموز التي تحملها.

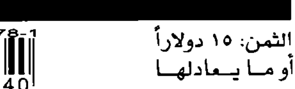
ولقد جعل هذا من الأدب والفلسفة وجهاً وقفاً للكلام... كما جعل من «المرآة» التي نرى الذاتَ فيها مرآةً شفّافةً ومركّبة في آنٍ واحد: إن النظر فيها، بحثاً عن الذات، يتطلبُ تنويعَ الزوايا، بدءاً بتنويع المعارف والمقاربات.

- جان-فرانسوا ماركيه: أستاذ تاريخ الفلسفة في جامعة السوربون - باريس IV.



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: ١٥ دولاراً
أو ما يعادلها


ISBN 9953-0-0478-1
9 799953 297940